Saggi

In copertina

Elaborazione grafica di

Prima edizione: maggio 2009

Saggi
Direttore:

ISBN 978 - 88 - 7606 - -

Impaginazione: Dragon Bros

Edizioni Il Foglio
Via U.Boccioni, 28
57025 Piombino (LI)

www.ilfoglioletterario.it
ilfoglio@infol.it

Maria Rosa Giacon

I voli dell’Arcangelo. Studi su d’Annunzio, Venezia ed altro

Edizioni Il Foglio

INDICE

Nota introduttiva

1. *Una precisazione sul metodo*

I saggi qui raccolti sono per lo più a soggetto veneziano. Soprattutto li accomuna, però, una costante di metodo: l'interesse ricognitivo nei rispetti dell'*inventio* dannunziana, colta in quell'aspetto che più le fu caratteristico, quasi un dato di natura, tratto costante dell'arte e sorgente diretta dell'ispirazione: il singolare – non solo abnorme, ma per qualità particolarissimo – utilizzo delle fonti. In effetti, a queste cenerentole della critica contemporanea – riscattate, certo, dalla diffusa riflessione intertestuale, ma sempre un po' sospette – andrebbero riconosciuti alcuni pregi e, nel caso del nostro autore, particolarmente. Poiché vi è una certa drammatica fatalità nella macroscopia del fenomeno dannunziano. Come il poeta Andrea Sperelli, anche l'artefice d'Annunzio era costretto a ricavare il suo «la» dall'esterno (Guy Tosi), per mezzo di un'arte che si faceva a diretto contatto con, se non direttamente *dentro*, la «materia quasi amorfa» ricevuta dall'*altro*, a questa, tuttavia, finendo per sovrimporsi come ad una massa indifferenziata ed equidistante, ad una semplice sostanza dell'espressione. Chi, cioè, l'altro fosse non faceva per lui differenza alcuna: quanto contava veramente – e che conta, dunque, per il ricercatore – era la spinta autoproiettiva regolante l'assunzione, tale che, rileggendo il documento, lo ri-creava e in ciò stesso lo restituiva straniato e come reso irriconoscibile – benché trasposto, e spesso, con sconcertante puntualità –, in conformità a una strategia di cancellazione d'ogni statuto d'appartenenza che non fosse quello del grande "rielaboratore". Ma se alla base era un'ispirazione che poteva vedersi, ossia 'inventarsi', soltanto

nell'esterno, qui ricercando la misura della propria inappagata (necessariamente) identità, al tempo stesso la natura di simile riflettersi nella materia assunta ne trasformava gli apporti in altrettanti depositi di un vissuto che, in quanto tale, era irrinunciabile: la memoria, questo grande strumento e tema dell'arte dannunziana, sarebbe intervenuta a farsi garante d'una tesaurizzazione gelosa, che, nel suo moto d'inesauribile-inesorabile espansione, nulla rigettava delle derivazioni precedenti, acquisti tutti preziosi per recare ugualmente impressa quell'impronta originale che chi li «scelse [...] di suo vi mise già nel fatto di sceglierli» (Eurialo De Michelis), e per ciò capaci di moti di comparsa, di fuga e di ritorno – cancellazione mai – segnanti il campo di una inter-intratestualità ad amplissimo raggio ed incessantemente *in fieri*.

Da tutto ciò consegue un esito duplice e all'apparenza paradossale: se, da un lato, l'identità dei *fontes* trascelti non sembra, dicevamo, rivestire in sé importanza alcuna, dall'altro, per la loro qualità di addensato d'intime vibrazioni o di fantasmi speculari entro il tracciato della creazione, essi costituiscono un mezzo oltremodo efficace per accostarsi all'officina dello scrittore, altrettanti indizi delle modalità di quest'arte nel suo diretto farsi. Ne discende anche, però, che l'individuazione di tali fantasmi spesso costringa a ritornare sui propri passi, con tentativi di messa a fuoco progressiva che quasi sempre finiranno per discoprire nuovi tasselli del percorso inventivo, e che dunque, per una curiosa coincidenza tra chi caccia e chi è cacciato, anche la ricognizione delle fonti di d'Annunzio sia fatica costantemente *in fieri*, e il ricercatore rischi d'incorrere nella medesima sorte di Atteone…

In effetti, il lettore noterà che i saggi qui raccolti sono contrassegnati da un certo *va-et-vient*. Ciò in parte è sicuramente dipeso da circostanze per così dire esterne: dall'affinità dei temi affidati a chi scrive (per via della sua "venezianità") in occasioni diverse ma a loro modo complementari; in altra parte,

però, simile andirivieni dipende dalla natura stessa dell'oggetto d'indagine: presentati e documentati in luoghi distinti, i nostri rilievi rimandano a una ricerca complessiva per approfondimenti graduali, della cui necessità non poteva esservi, fin dall'inizio, piena consapevolezza. Nonostante inevitabili aggiornamenti e revisioni, si è deciso di rispettarne l'impronta originaria – di percorsi come ritornanti su se stessi e, nonostante alcune acquisizioni sicure, sempre perfettibili –, perché essa appunto discende dal carattere tipicamente espansivo dell'arte dannunziana. Il risultato di simile "provvisorietà" è, almeno per chi l'ha vissuto, positivo: l'aver appreso come a d'Annunzio ci si debba accostare con sempre vigile modestia.

2. *Sul contenuto*

Il primo scritto, *Il Veneto e Venezia: distanza e «malinconia». Per una introduzione all'opera veneziana di d'Annunzio*, indubbiamente richiede più d'una precisazione. Come il titolo stesso suggerisce, queste pagine intendono costituire un saggio introduttivo al seguito d'una raccolta che, come la nostra, è largamente incentrata sulla produzione veneziana del poeta. La necessità di uno scritto introduttivo e, dunque, generalmente ricostruttivo è discesa dallo speciale rapporto, di non sempre facile e immediata comprensione, intrattenuto da d'Annunzio con i luoghi da lui frequentati, che, per costituire agenti della sensibilità o dell'ispirazione, dovevano risultare disponibili a simboliche trasposizioni nel passaggio dalla geografia concreta a quella dell'interiore, poiché questa sì, allora, li avrebbe resi fruibili, se non appetibili: «figure del desiderio e figure del tempo». In realtà, se il processo trasfigurante dell'arte – quanto d'Annunzio intende per *trasognamento* – era destinato a esercitarsi in modo privilegiato a Venezia, esso alla pari traeva, e comunque avrebbe tratto, sensibili sollecitazioni dall'antico

dominio della Serenissima Repubblica: quel Veneto che era fermentato nel suo immaginario ancora prima del *Fuoco*, e che vi sarebbe continuato a fermentare durante gli anni della guerra (quando il «trasognamento», da estetico, si farà estetico-eroico, appunto). Da qui il nostro prendere in considerazione anche gli altri centri, di vita o d'assunzione artistica, dal poeta attraversati e soprattutto "trasognati". Se ciò vale per il Veneto, terreno meno battuto dalla critica e, con interesse specifico, dalle stesse biografie dannunziane, nel caso di Venezia, tenuta salva la qualità squisitamente simbolica del rapporto, ci siamo però trovati a fronteggiare un quadro diverso sotto il profilo critico e documentario, poiché la Venezia di d'Annunzio, con tutto ciò che essa significa, appariva già ampiamente indagata dagli studiosi del settore, mentre, in senso biografico, essa si trovava dettagliatamente illustrata nell'opera di quel ricercatore infaticabile, conoscitore molteplice dei rapporti d'arte e di vita del poeta con la città, che fu Gino Damerini. Pertanto, collocandoci *a latere* o, meglio, in coda a questo «facondo anatomista» (Ilvano Caliaro), si è inteso approfondire il corredo documentario, mentre, sul piano critico, si è preferito rinviare per gli aspetti fondamentali a ciò che altri avevano detto prima e molto meglio di quanto si sarebbe potuto fare entro un discorso come il nostro. Ci siamo, piuttosto, limitati a definire la natura particolare del rapporto intrattenuto da d'Annunzio con la terra di San Marco, quella sua mutevole ambivalenza di vitalismo e malinconia, d'estetismo reattivo e ripiegamento decadente, ricercando al tempo stesso le tracce lasciate dai vari soggiorni nell'immaginario dell'autore del *Fuoco* e, complementarmente, da un capo all'altro della vicenda veneziana, nel *Sogno d'un tramonto d'autunno*, nel *Notturno* e nella *Licenza*. Ne è uscita una panoramica ricostruttiva, che, sicuramente nota agli studiosi, speriamo però costituire per il lettore informato ma non specialista una cornice utile ad inquadrare i saggi forniti nel segui-

to. Nell'attuale revisione del testo,[1] simile intenzione introduttiva è andata via via precisandosi non solo nell'anticipazione di temi che saranno sviluppati negli scritti successivi, ma anche in una griglia di riferimenti sia di bibliografia che di contenuto: collocati in nota, chi legge potrà fruirne a sua discrezione.

Con il secondo scritto, *Da Venezia all'Île-de-France:* Il fuoco e *il genere della "peinture en prose"*, entriamo invece nello specifico delle intenzioni che hanno diretto la nostra ricerca. Queste pagine prospettano infatti una riflessione, largamente rivisitata rispetto all'originaria stesura,[2] intorno alla tecnica del "dipingere con le parole" realizzata dal d'Annunzio del *Fuoco* fruendo, in talune zone di singolare rilevanza per la costruzione del paesaggio veneziano, di diffuse connessioni con la *peinture en prose* tipica della tradizione transalpina: dal suggestivo saggismo di Hippolyte Taine a quello di Paul de Saint-Victor, dalla poesia cesellata (già "imaginifica") di Gautier alle registrazioni in perfetto stile *artiste* che contrassegnano il giornale veneziano dei Goncourt. Un quadro, tuttavia, che certo non esclude l'apporto di *fontes* "locali", quali la fruizione degli *Habiti antichi* di Cesare Vecellio e le ricognizioni pittoriche, se non l'*ἔκφρασις* precisamente, di quel sensibile dilettante d'arte che, nell'ambito della sua vasta produzione di storico (nell'affiancarla, ma anche nell'attraversarla), fu il "venezianissimo" Pompeo Gherardo Molmenti. Con l'adozione di questa specola circoscritta, evidenziante il superamento degli stilemi descrittivi precedenti per un arabesco prezioso in cui la

---

1 Ricavato da *Distanza e «malinconia»: Venezia e il Veneto nella vita e nell'opera di Gabriele d'Annunzio*, in *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio*: IV, *Dal «Fuoco» al «Libro segreto»*, Atti del XXIII Convegno Internazionale, Pescara, 5-6 dicembre 1997, a cura del Centro Nazionale di studi dannunziani, Pescara, Ediars, 1997, vol. IV, pp. 7-62.

2 *Da Venezia all'Île-de-France: per una ricognizione delle fonti "pittoriche" del* Fuoco, «Nuovi quaderni del Vittoriale», 2, 1995, pp. 73-92.

parola par come disciogliersi in colore e in musica, si è inteso porre in luce un rilevante aspetto della strategia ideativa di questo «antiromanzo», che, anche grazie all'apporto di questi *fontes*, è giunto a trattare, e compiutamente, la prosa narrativa quale autonomo dominio della funzione poetica, realizzando per altra via il valore che, all'insegna della musica, Walter Pater aveva ritrovato nella pittura di Giorgione: «the perfect identification of matter and form».

Il terzo saggio, *D'Annunzio alla Biblioteca di San Marco*, muove dall'intervento presentato al Convegno di Pescara *Libri e librerie di Gabriele d'Annunzio*, e dedicato alle presenze e alle letture marciane del poeta. [3] Riprendendo e sviluppando alcuni punti del saggio introduttivo, si sono, nella prima parte, rivisitati tutti i segni che ci è stato possibile recuperare della presenza dannunziana presso la «Libreria di San Marco». Si sono dunque presi in esame i vari autografi depositati alla «Marciana»: le firme di d'Annunzio e dei suoi estetici compagni nelle sole due visite concretamente attestate presso la Biblioteca (quella del 1887 e quella del 1895); gli scambi epistolari intrattenuti negli anni della guerra con il bibliotecario Pietro Zorzanello e pubblicati dal figlio Giulio; le dediche al Direttore della «Gazzetta di Venezia» Virginio Avi da noi recuperate nel fondo «Angiolo Tursi»; il carteggio, a suo tempo divulgato dal Damerini, con Mariano Fortuny principalmente per quanto riguarda la *Francesca da Rimini*. Dopo questa ricognizione in un terreno parzialmente già noto, ma che andava rivisto, nella seconda parte del saggio si sono invece esaminate in dettaglio le acquisizioni veneziane e presumibilmente marciane di d'Annunzio. Attraverso un'indagine più estesa che nei saggi precedenti, si è cercato di delineare una cronologia delle letture

3 *Presenze e letture marciane di d'Annunzio*, in *Libri e librerie di Gabriele d'Annunzio*, Atti del XXXIII Convegno di studio, Pescara 17-18 novembre 2006, a cura del Centro Nazionale di studi dannunziani, Pescara, Ediars, 2006, pp. 49-86.

o riletture condotte dal poeta in funzione della stesura non solo del *Fuoco*, ma anche del vicino *Sogno d'un tramonto d'autunno.* L'intenzione è stata quella di porre in luce l'importanza dell'opera di Cesare Vecellio, Pompeo Molmenti, Ernesto Volpi, e del muranese Vincenzo Zanetti parte per l'*inventio* del poema tragico, parte per quella del romanzo del 1900, evidenziando, al tempo stesso, le modalità dell'utilizzo dannunziano dei *fontes*, nel disegno d'un sistema "integrato" di riferimenti che è in grado di attraversare opere diverse all'interno d'un rapporto, poieticamente efficacissimo, di reattiva complementarità.

Il quarto saggio, *Alla scuola del Taine*, deriva dal tema del Convegno pescarese *D'Annunzio e l'idee*.[4] Dai riscontri testuali rinvenuti, emerge la notabile rilevanza della «materia» fornita dallo studioso positivista al giornalismo dannunziano, ma anche, in virtù del risvolto platonizzante interno all'estetica tainiana, il contributo che, in tutt'uno col pensiero di Angelo Conti, venne fornito dal filosofo francese alla poiesi del *Fuoco*. Si fa così ritorno, pur da altra prospettiva, ancora a Venezia e alle fonti del romanzo in essa racchiuso. Per quanto riguarda i modi della fruizione dannunziana, l'importanza del Taine emerge affermata non certo dalla presenza delle (poche davvero) trasposizioni dichiarate, bensì dalla messe delle riprese occultate, con studiata dissimulazione, nell'opera del prosatore e anche del poeta. In particolar modo, influssi e imprestiti tainiani si registrano durante l'attività, squisitamente metapoetica o autoreferenziale, del nostro "giornalista" fino al 1895, ossia fino alle *Note su Giorgione e su la critica* in cui, com'è noto, si assiste a una pubblica condanna del grande maestro del positivismo. In realtà, l'accrescimento di *fontes* paralleli, procedenti nell'altra

4 *Gabriele d'Annunzio e il pensiero di Hippolyte Taine*, in *D'Annunzio e le idee*, Atti del XXXII Convegno di studio, Pescara, 12 novembre 2005, a cura del Centro Nazionale di studi dannunziani, Pescara, Ediars, 2005, pp. 63-92.

direzione del pensiero *fin de siècle*, non cancellerà mai del tutto la presenza di suggestioni del Taine, che resteranno a fermentare nella latenza, sorta di *seminalia* disponibili ad essere riutilizzati alla prima occasione, come nell'inaspettato utilizzo, nel *Fuoco*, di un ampio passo della *Philosophie de l'Art* – entro la descrizione del paesaggio sulla Brenta.

Chiude la nostra rassegna sull'intertestualità dannunziana lo scritto *D'Annunzio epistolografo. Per una fonte pascoliana della* Fedra.[5] Collocato da ultimo per la sua estraneità al denominatore 'Venezia', attiene tuttavia strettamente all'oggetto della nostra ricerca: non solo, certo, il rilievo dei *fontes* in sé, quanto i modi e i fini della loro assunzione entro l'officina di d'Annunzio. Muovendo invero dal saggio introduttivo all'antologia pascoliana *Epos*, *La poesia epica in Roma*, il «fratello» ("maggiore" o "minore" non si sa…) di Pascoli avrebbe di qui estratto materiali utilissimi al disegno dell'auriga-aedo Eurìto d'Ìlaco, figura tutt'affatto centrale nell'*inventio* di questa controversa, quanto affascinante "tragedia moderna". Con il suo apporto in direzione nettamente liricizzante connesso alla definizione dell'aedo «αὐτοδίδακτος», ricettacolo di divina ispirazione, Pascoli ha contribuito, e non poco, a rendere operativa quella contaminazione di epopea e di dramma che è «la chiave di volta della scelta dannunziana» (Pietro Gibellini). Fra gli innumeri tasselli eruditi e fonti d'ispirazioni le più varie, che fanno della *Fedra* «un enorme e musivo calco» (Ilvano Caliaro), colpisce in realtà l'altissimo grado di assimilazione, ossia di reattività poietica, di cui si è mostrata in questo caso capace l'arte di d'Annunzio.

---

5 *D'Annunzio, Pascoli e l'amico "Omero Redi"*, in *D'Annunzio epistolografo*, Atti del XXXI Convegno di studio, Chieti-Pescara, 27-29 maggio 2004, a cura del Centro Nazionale di studi dannunziani, Pescara, Ediars, 2004, pp. 337-362.

Avvertenze per la lettura

Per non appesantire il corpo delle note, i riferimenti bibliografici ripetuti in saggi diversi saranno di norma effettuati attraverso rinvio alla prima sede di occorrenza designata per mezzo di sigla. Si vedano, così, *D.M.* (*Il Veneto e Venezia: distanza e «malinconia». Per una introduzione all'opera veneziana di d'Annunzio*), *VE.I.* (*Da Venezia all'Île- de- France:* Il fuoco *e il genere della "peinture en prose"*), *D.BM.* (*D'Annunzio alla Biblioteca di San Marco*), *S.T.* (*Alla scuola del Taine*). Parimenti si effettueranno a mezzo sigla i rinvii alle note di saggi diversi, limitando al testo l'uso del titolo per esteso.

Similmente, ci si è avvalsi di sigle, che verranno fornite di volta in volta, per le opere ripetutamente citate nel testo e nelle note. Si avverte, infine, che tutti i corsivi sono nostri tranne quelli recanti la sigla *c.d'A./cc.d'A.*; nei casi d'impiego in contemporanea, s'indicherà la nostra evidenziazione con la sigla *c.n./cc.nostri.*

Il Veneto e Venezia: distanza e «malinconia». Per una introduzione all'opera veneziana di d'Annunzio

1. *D'Annunzio e il Veneto*

Ora eccomi, di sùbito, in mezzo al mondo, in questo grasso albergo svizzero [...] Perché?

Avrei forse potuto veleggiare nell'Adriatico [...] o visitare alfine quella piccola città murata del Veneto che da anni ho promessa al mio cuore come un'amante di dolce silenzio e pietra forte[6]

6 Cfr. *Tutte le opere di Gabriele d'Annunzio*, a cura di Egidio Bianchetti, Milano, Mondadori, voll. I-IX, 1939-1950, *Prose di ricerca, di lotta, di comando…*, voll. I-III, II: *Il venturiero senza ventura* (*Dell'attenzione*), p. 40. Per le altre opere qui richiamate, cfr. *ibi*, I (*Notturno*, *Il libro ascetico della giovane Italia*), II (*Il compagno dagli occhi senza cigli*, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto…*), e III (*L'Allegoria dell'autunno*); vd., inoltre, *Prose di romanzi*, voll. I-II, II (*Il fuoco*, *La Leda senza cigno*), e *Tutto il teatro di Gabriele d'Annunzio*, *Tragedie sogni e misteri*, con un Avvertimento di Renato Simoni, Milano, Mondadori, 1949-1950, voll. I-II, I (*Sogno d'un tramonto d'autunno*) e II (*La nave*); cfr., infine, *Taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella, 1965, e *Altri Taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti, 1976. Per le sigle di opere ricorrenti, s'impiegheranno *F.* (*Il fuoco*), *N.* (*Notturno*), *L.* (*Leda senza cigno*), *L.S.* (*Libro segreto*), *T.* (*Taccuini*) e *A.T.* (*Altri Taccuini*). Dovendo riferirsi a vasta parte delle prose di d'Annunzio, si è scelta la presente edizione per meglio rispondere a un criterio d'omogeneità; si avverte, tuttavia, che nei restanti saggi, nei quali i riferimenti all'opera dannunziana riguarderanno solo la prosa narrativa e la poesia, ci si avvarrà dell'edizione, più agevolmente consultabile, curata da Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini: cfr., così, G. D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, a cura di Annamaria Andreoli e

La pietra e l'acqua: il binomio, che sarà alla base della definizione del libro «igneo» ormai prossimo, racchiude un'aspirazione all'a-tempo della nostalgia in cui ben si riassume l'atteggiamento dannunziano verso il Veneto, terra, eccezion fatta per la Serenissima Dominante, vissuta e frequentata più nella distanza dell'immaginario che nell'oggettività della cronaca: «Vorrei», scriverà forse pensando alla patria di Giorgione,«[...] ritrovarmi altrove, lontano indefinitamente [...] Perché non posso rifugiarmi nel paese [...] della *Tempesta* [...]?».7 In effetti, a voler contestualizzare l'affermazione, non solo il Veneto, ma l'Italia intera rappresenta per d'Annunzio, almeno fino al periodo bellico, il luogo di un simbolico ritaglio – e si ricorderà quanto tiepidi fossero stati, all'ingresso degli anni Novanta, i sentimenti verso la patria del nostro bianco Lanciere di Novara... Prima del '14, quando ormai lo vedremo scrutare attentissimo, dalla «Landa dell'Estremo Occidente», le sorti nazionali,8 l'Italia di d'Annunzio figura una costellazione tra-

---

Niva Lorenzini, Introduzione di Ezio Raimondi Milano, Mondadori, 1988 e 1989, voll. I-II, e *Versi d'amore e di gloria*, edizione diretta da Luciano Anceschi, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Introduzione di Luciano Anceschi, Milano, Mondadori, 1982 e 1984, voll. I-II.

7 *Dell'attenzione*, cit., p. 46: «Perché non posso allora rifugiarmi nel paese *dell'Amor sacro e profano* o della *Tempesta* o della *Vergine delle Rocce*?». Sembra cioè di comprendere che per il «paese [...] della *Tempesta*» s'intenda non tanto Venezia, con la collezione di Palazzo Giovanelli, in cui, dal 1875, il quadro di Giorgione si trovava collocato (acquistato dallo Stato nel 1932, ora notoriamente si trova presso l'Accademia), quanto, in conformità con l'evocazione della «piccola città murata» (*ibi*, p. 40), direttamente la terra natale di Giorgio Barbarelli, ossia Castelfranco, dove tuttavia non risulta che d'Annunzio si fosse recato prima della «favilla» succitata – il cui termine ideativo è il settembre 1899 – e dove, stando ai dati trasmessici dalla Biblioteca civica, egli mai non fu.

8 «Roma», scriverà Romain Rolland poco prima dell'entrata in guerra italiana, «è l'enorme cucina diplomatica dell'Europa. Migliaia di agenti ufficiali e ufficiosi, accreditati o segreti, brulicano, spiano e in-

scelta in esclusiva obbedienza ai percorsi dell'interiore: l'Abruzzo, che era stato accensione del sangue, immersione nelle radici tribali alla ricerca di un'identità archetipica; Roma, che aveva dato i natali alla *persona* dell'esteta, primo nucleo maturo del «multanime» autore, e la campagna laziale, con Albano, rispondente a una geografia mitopoietica (il progetto grandioso, mai realizzato, del «Teatro di Festa»); la Toscana, pressoché tutta, per continua, privilegiata esperienza d'arte e di vita; le cittadine dell'Umbria, teatro di «perfetta letizia» e del "francescanesimo" delle *Laudi*; e poi, risalendo, Ferrara, il cui interesse, adombrato sin dal *Piacere* nell'elezione di una fantastica Schifanoia, discoprirà sul finire degli anni Novanta d'Annunzio alla ricerca d'una musica squisita, inaccessibile al pubblico medio, e Mantova, la regale officina del *Forse che sì forse che no*, centri ambedue d'un Rinascimento splendido benché minore, librato, dai romanzi alle tragedie, tra visitazione romantica e decadente. *Topoi*, questi, amorosamente rintracciati sulla scorta di un intricato sistema di motivazioni biografiche e ideative, e mappa, al contempo, d'un gioco oltremodo complesso di mediazioni artistiche e culturali; altrettanti preziosi incunaboli di quell'opera che, dannunzianamente, figura tante volte "composta" già prima di tradursi nell'esecuzione scrittoria, entro la quale, dunque, lo stimolo o la sollecitazione suscitati dal patrimonio di personalità e letture deterranno diret-

---

trigano [...] Roma, corteggiata da tutte le nazioni in gara fra loro per ottenere i favori, perderà del resto ogni importanza non appena l'Italia entrerà in guerra, perché diverrà solo *unus inter multos*. Essa ne è consapevole: ecco perché esita»: cfr. R. ROLLAND, *Diario degli anni di guerra 1914-1919. Note e documenti per lo studio morale dell'Europa moderna*, testo a cura di Marie Romain Rolland, Prefazione di Guido Piovene, traduzione di G. Bonchio e M. Rago, Milano-Firenze, Parenti, 1960, voll. I-II, I, p. 249. Convinto assertore di ideali umanitari e pacifisti, l'autore di *Au-dessus de la Mêlée* esprimerà, com'è noto, giudizi molto duri sull'interventismo dannunziano: cfr. qui la nota 46.

tamente il luogo dell'ispirazione. Scarsa, invece, l'attrazione esercitata dai centri fondamentali della vita italiana tra Otto e Novecento, come Genova, Torino, Milano, che, affatto esterni – Milano, specialmente –[9] alla sensibilità del poeta, acquisteranno importanza solo nel quadro della propaganda e delle azioni di guerra.[10]

Ma, a richiamare che cosa per d'Annunzio fosse Italia ancora sul farsi del secolo, varrà soprattutto la nota baluginante alla memoria del «venturiero» nell'ottobre del '98: «Gli aspetti della città erano simili alle mie passioni [...] luoghi del mio ardore e luoghi della mia fantasia, esistenti e inesistenti, figure del desiderio e figure del tempo».[11] Nota evidentemente traslata nella

---

9 Di Milano, dove aveva soggiornato per una settimana nel '95, d'Annunzio aveva colto solo l'aspetto produttivo e prosaico (l'«intollerabile […] volgarità»), con l'unico conforto, scriveva all'amico Nencioni, del «cerchio angelico, onde il tuo Michelozzo ornò la cupola della cappella Portinari in Santo Eustorgio», e dei «giorni deliziosi» trascorsi, durante lo stesso «pellegrinaggio» al Nord del paese, sul Lago Maggiore: cfr. G. D'ANNUNZIO, *Lettere ad Enrico Nencioni (1880-1896)* – Con una Notizia di Roberto Forcella, «Nuova Antologia», A. 74 – fasc. 1611, vol. CDIII, 1° maggio 1939 – XVII, pp. 3-30.

p. 29. In realtà, di quella fascia settentrionale ben poco si salva, oltre alle "fogazzariane" Isola Bella, Isola Madre e Pallanza, pienamente rispondenti al suo gusto *artiste* come attestano le note del *Taccuino* VI, 1895 (*T.*, 79-81), e alle località del Garda, che nel decennio successivo saranno sede di ripetuti soggiorni con Alessandra di Rudinì e, durante la guerra, oggetto dell'intensa trasfigurazione lirica affidata, dall'alto dell'aereo, alle pagine del *Taccuino* CVII, 1917 (*T.*, 967-968).

10 Delle tre città, comunque, Genova sembra la più apprezzata in virtù del suo glorioso passato marinaro rievocato nelle note erudite del *Taccuino* LII, 1908 (*T.*, 519-522) – in connessione con la stessa storia veneziana, recentemente trattata nella *Nave* –, e sotteso alla *Sagra dei Mille*, infiammata orazione interventista tenuta dallo Scoglio di Quarto nei primi del maggio 1915, a pochi giorni dall'entrata italiana in guerra.

11 *Contro la speranza*: cfr. *Il venturiero senza ventura*, cit., p. 14.

peculiare geografia delle *Città del silenzio*, in cui la delineazione oggettiva e «parnassiana» individuata da Contini è finalizzata al tratteggio personalissimo d'una seletta topografia, come distesa per punti di coagulo, per macchie d'interna risonanza, la cui compattezza è assicurata dall'unitaria qualità tonale delle sue intime vibrazioni.

In simile funzione, di figura, appunto, «del desiderio e del tempo», è la presenza del Veneto entro la squisita elezione di *Elettra*, nella quale la restrizione a Padova e a Vicenza nulla toglie all'inclusione *in pectore* delle altre sorelle: senza considerare il caso della «Dominante», che solo tra il 1897 e il 1900 aveva visto a lei dedicati un dramma (il *Sogno d'un tramonto d'autunno*) e un romanzo (*Il fuoco*), e fervido cuore dell'officina dannunziana sino al 1921, il fascino delle città venete operava tanto bene *in absentia* per la ricchissima civiltà veronese, o per la stratificata cultura di Treviso e della sua «Marca gioiosa et amorosa», ma esso è da rapportarsi, esattamente, a quell'attitudine autoproiettiva di cui d'Annunzio sempre dette prova: legata non tanto all'occasione biografica (di concreta frequentazione e conoscenza), quanto alla coincidenza d'itinerario artistico, tra il luogo-figura e l'opera – passata, in corso di svolgimento o in fase di progettazione.

Del resto, la stessa disposizione irrefrenabilmente speculare – che d'Annunzio ebbe in comune con la schiera dei *décadents* – lo conduceva a leggere Padova in una prospettiva estetizzante che, ben attiva nel *Fuoco*, gli faceva cogliere nella città d'Antenore quella sorta di *white melancholy* già travasatasi nel *Taccuino* XL del 20 maggio 1901: subito dopo, quindi, i giorni trascorsi a Venezia, dove si era recato per la lettura presso la «Fenice» della *Canzone di Garibaldi*, ossia della *Notte di Caprera* (6 maggio), e per la rappresentazione al teatro Rossini della *Città morta* (8 maggio). Tutto, invero, in quella pagina lascia intendere la visita padovana come un prolungamento del soggiorno veneziano, nella topografia come nella sostanza arti-

stica: espansione del culto dei luoghi solitari e cadenti e diretta emanazione di quell'appendice di Venezia che, dalla conca di Moranzani presso Fusina, s'inoltra, per il *Medoacus Major*, nell'entroterra patrizio sino alla villa di Stra per collegarsi a Padova mediante il canale Piovego. Per buona parte, dunque, il celebre itinerario di Stelio e Foscarina segnato dall'angoscioso richiamo al busto di Francesco Torbido e alla decadenza di Radiana: «Col tempo!». Il perché, poi, il paesaggio della Brenta non avesse ispirato simile lettura non dicasi a Goldoni, ma neppure a Goethe o, in seguito, ad André Maurel,12 sta alla base del medesimo ricercato trasceglimento, per tutta Padova, giusto del Pra' della Valle, con l'individuazione privilegiata della cintura verde dell'isola di Andrea Memmo, costruzione in realtà relativamente recente,13 ma perfettamente innestabile in

12 Sulle interpretazioni letterarie del paesaggio brentano, da Giovanni Sagredo ai giorni nostri, cfr. P. VESCOVO, *"Dalle lagune alla città di Padova". La Brenta: letteratura di transito e di soggiorno*, in *Immagini della Brenta. Ville venete e scene di vita sulla Riviera nel '700 veneziano*, Catalogo della Mostra, Mira, Villa Principe Pio, 8 settembre-15 dicembre 1996, Milano, Electa, 1996, pp. 21-38. In realtà, afferma lo studioso, la qualità cupa della letteratura otto-novecentesca sulla Brenta non nasce tanto «da una condizione oggettiva del paesaggio, quanto dalla proiezione su esso [...]» della crisi, ben avvertibile nel Settecento, del patriziato veneziano. Di qui, «scendendo via via [...] attraverso le sensibilità neogotiche, romantiche e poi decadenti-estetizzanti», si è giunti, appunto, al «*Fuoco* di Gabriele d'Annunzio, dove si offre proprio un paesaggio della Brenta quale appendice di terraferma raccordabile al grado simbolico della capitale; un paesaggio – almeno a giudicare dalle guide coeve o dalle descrizioni successive di viaggiatori reali – mai esistito, almeno nella sua estensione complessiva» (*ibi*, p. 36). Quanto al Maurel, «viaggiatore sentimentale ma attento scrutatore del paesaggio italiano» (*ibi*, p. 37), lo vedremo in visita alla Casetta rossa dannunziana nel luglio del 1918: cfr. qui n. 142.

13 L'isola Memmia, su incarico appunto del provveditore veneziano (1775) e progetto di Domenico Cerato, si trova al centro del Prato della Valle; è cinta da una duplice fila di 78 statue – le «statue di

quel medesimo percorso creativo che vedeva il furore dello *spleen* romantico progressivamente estenuarsi nella malinconia languida e marcescente degli *horti* paradisiaci, del parco delle *Vergini*, della Villa Gradeniga, come, più tardi, degli Orti Contarini presso la Sacca della Misericordia.

Né cambierà la qualità di questo sguardo nel clima della guerra, quando il poeta, recandosi in automobile ad Asiago, vedrà scorrere «come in un pallido sogno le rive del Brenta, le ville, le statue, il luoghi del "Fuoco" [...] la villa di Strà, il parco chiuso [...] / Onde di malinconia, onde di poesia» (*Taccuino* LXXXII, 19 settembre 1915: *T.* 764). Né quando, ospite delle intrepide Dame della Croce Rossa, le Contesse Cia, Maria e Giusti-d'Ayala nel quattrocentesco palazzo in Via San Fermo,14 o da qui muovendo alla Casetta Rossa, secondo il conforto delle operazioni tra San Pelagio e Sant'Andrea,15 si recherà, alla vigilia di Buccari (*Taccuino* CXVI, 4 gennaio 1918), a visitare con Nerissa16 «i luoghi colpiti dalle bombe

---

guerrieri, di poeti, di saggi» del *Taccuino* XL (*T.*, 425) –, la cui realizzazione, ad opera di scultori padovani e di Giovanni Ferrari, fu ultimata nel 1883.

14 Il palazzo Cittadella-Giusti del Giardino, con facciata a quadrifora: ne descrive l'arredamento, alla Jappelli e con rutilanti quadri di scuola veneziana, G. DAMERINI, in *D'Annunzio e Venezia*, Postfazione di Giannantonio Paladini, Venezia, Albrizzi, 1992 (già Milano, Mondadori, 1943), p. 144. D'Annunzio vi si trasferì alla fine del '17, per procedere con maggiore speditezza alle imprese aviatorie con partenza da San Pelagio.

15 San Pelagio, a Carrara San Giorgio, sede dell'attuale «Museo dell'Aria», che non si vede perché taluni stimati biografi avessero voluto presso Treviso. Nell'isoletta di Sant'Andrea, presso il Lido di Venezia, era stato impiantato un modesto campo di volo accogliente i velivoli prima collocati all'Arsenale.

16 La dama della Croce Rossa Jacur Romanin Bodrero o, per altri, Ada Colantuoni: così ribattezzata da d'Annunzio per la sua chioma corvina. Nerissa era già, però, una delle cameriste della Gradeniga nel *Sogno d'un tramonto d'autunno* (oltre che uno dei cani di Lady Mirta nel *Fuoco*).

delle squadriglie nemiche»: il tragitto, che va dal Palazzo d'Ezelino alla basilica del Santo passando sotto un Gattamelata «andato alla guerra» (*T.*, 1056-1060), è in realtà una ricognizione estetico-sentimentale condotta – anche nella puntuale conferma del *Libro segreto* – all'insegna di quel medesimo «sentimento della pausa» che gli aveva fatto subito amare il chiuso «lembo dei giardini di Armida» in mezzo alla vita cittadina. Infatti, l'incupirsi della visione, nell'equivalente plastico della malinconia spirante dalle rovine del «Palagio di Ezelino» o del «teatro squarciato», avvolto in masse d'ombra e in un silenzio «simile alle pause della tragedia», più che alla circostanza della storia esterna guarda ai modi già «notturni» con cui nel *Forse che sì forse che no* appariva stagliarsi l'«irremeabile ruina» della reggia mantovana. Per il resto, là dove l'azione eroica impedisca o, per dir meglio, risolva direttamente in sé la spinta dell'arte, di Padova poco resta all'infuori del dato documentario: i numerosi e memorabili decolli dal campo di San Pelagio; la frequentazione del *milieu* aristocratico accentrato attorno alle figure delle illustri ospiti – con Maria Papafava dei Carraresi, ad esempio – e la speciale amicizia con la Giusti d'Ayala, madre di Mariano, il Lanciere di Novara fedele di Cattaro, caduto durante una prova di volo insieme alla medaglia d'oro Oreste Salomone; gli incontri con gli amici Ugo Ojetti e Luigi Albertini, con politici e generali, a Villa Giusti; gli appuntamenti conviviali allo «Storione»; il conferimento, dopo la medaglia d'argento a Venezia e le decorazioni per la lotta nel Carso come fante e come aviatore, della «croce di cavaliere dell'ordine militare di Savoia» durante la cerimonia dell'«Ala» all'indomani (settembre 1918) del volo su Vienna.17 Solo la

17 Per una prima fase ricognitiva sui contatti di d'Annunzio con l'ambiente padovano, oltre alle principali biografie dannunziane, cfr. la ricostruzione di E. LEDDA, *Gabriele d'Annunzio nella prima guerra mondiale* (Parti I-II), «Rassegna dannunziana», XI, 23-24, maggio e dicembre 1993, pp. XI-XXII (I P.) e XXIII-XLII (II P.): II,

visione a distanza, dall'alto dell'aereo, significativa di un agire che è però anche contemplare, sarà in grado di attivare la conversione del dato documentario in biografia dell'interiore. Tuttavia sarà allora, registra il *Taccuino* CVII, il medesimo trascegliimento che caratterizzava la qualità «musicale», l'intimo addensato lirico dell'itinerario con Nerissa: «Padova 14.47' L'acqua tortuosa ha il colore del bronzo del Gattamelata» (*T.*, 970).

Se al momento delle *Laudi* la lettura di Padova aderiva ad un tracciato artistico compiuto, di prodotti concretamente sbalzati dall'officina dannunziana tra gli anni Novanta e i primi del Novecento, non così potrà dirsi per l'altra *città del silenzio*: quando il poeta vi si reca nel settembre del 1901, egli è attirato dall'opportunità d'un «disegno» che sarebbe rimasto tracciato solo nella mente. Di Vicenza, per la verità, aveva già respirato il clima in gioventù nella poesia dello Zanella: quanto mai remota, s'intende, dal suo gusto, tant'è che, per la morte di questo «pacato e gentile artefice di versi», egli ne affidava la cura commemorativa pressoché interamente alla penna del Carducci di *Confessioni e battaglie.*18 Ma aria di Vicenza gli era giunta,

---

pp. XL-XLI (per le operazioni del volo su Vienna da San Pelagio).; G. ALIPRANDI, *Padova e Gabriele d'Annunzio*, «Padova», 10-11, ottobre-novembre 1958, pp. 41-46, e anche i numerosi riferimenti contenuti nel *Carteggio D'Annunzio-Ojetti 1894-1937*, a cura di Cosimo Ceccuti, Firenze, Le Monnier, 1979 (pp. 183, 185, 188, 191, 192, 196, 197, 198, 199, 201, 202-203, 206, 207, 213, 215).

18 Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici*, a cura e con una Introduzione di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, voll. I-II; I (1882-1888): testi raccolti e trascritti da Federico Roncoroni, 1996, e II (1889-1938): testi raccolti da Giorgio Zanetti, 2003; la commemorazione dello Zanella comparve sulla «Tribuna» del 19 maggio 1888, *ibi*, I, pp. 1181-1884. Dato un lapidario annuncio della scomparsa e ceduta subito la parola al Carducci, d'Annunzio si sarebbe limitato di suo alla chiusa liquidatoria: «[...] dopo il volume di poesie edito per i tipi di Gaspero Barbera [...] nel 1868, la facoltà poetica parve che s'andasse sempre più affievolendo. Egli pubblicò, dopo, altri piccoli

soprattutto, nei contatti epistolari con Antonio Fogazzaro, intrapresi nell'85, quando, con piglio manageriale – il medesimo impiegato con Enrico Nencioni, o con il veneziano Pompeo Molmenti a Fogazzaro legato da affinità d'indole e di visione – invitava lo scrittore vicentino a collaborare alla nuova «Cronaca bizantina», la cui direzione egli aveva assunto il 15 novembre.[19] La marcata distanza psicologico-stilistica che lo separava da Fogazzaro – e che tuttavia non gli avrebbe impedito di riecheggiarne variamente l'opera, dal *Daniele Cortis* al *Piccolo mondo moderno* –[20] si sarebbe poi espressa nel celebre «Il est de Vicence», che sembrerebbe già dire tutto dell'opinione di d'Annunzio sul «sacrestano» odoroso di «caffè e latte» e sulla sua città.[21] Di fatto, pur riconoscendogli «coscienza e amore

---

libri di versi mediocri e novelle poetiche mediocri [...]», e studi letterari «che hanno pochissimo valore di critica e di stile» (*ibi*, p. 1183). Si veda anche, però, S. STOCCHIERO, *Un pacato e gentile artefice di versi*, in ID., *Vicenza e D'Annunzio. Cronache d'arte e di gloria pubblicate sotto gli auspici del Comune di Vicenza*, Vicenza, Officina Tipografica Vicentina, 1939, pp. 49-56: capitolo dedicato a «che cosa pensava il giovine d'Annunzio del poeta vicentino». Più in generale, la testimonianza dello Stocchiero è un affidabile documento dei rapporti che il poeta intrattenne con la città: ad essa, pertanto, si è di preferenza attinto nella nostra ricostruzione.

19 Per simili contatti intrapresi dal d'Annunzio "bizantino", e per quelli intercorsi fra lo stesso Fogazzaro e lo storico veneziano Pompeo Gherardo Molmenti, cfr. G. ZORZANELLO, *D'Annunzio e Molmenti (con lettere inedite di G. d'Annunzio, P. Molmenti, E. Scarfoglio, E. Duse, F.P. Michetti)*, «Ateneo Veneto», A. CLXXV (1988), vol. 26, pp. 131-167, 131-138 e 164 in particolare.

20 Anche Fogazzaro, tuttavia, "prelevò" (e non poco) da d'Annunzio: per il rapporto di dare-avere intercorso fra i due scrittori, si consenta di rinviare al nostro *Fogazzaro, scrittore* de Vicence. *L'Europa in provincia e il romanzo della crisi*, in Aa.Vv., *Antonio Fogazzaro*, a cura di Antonio Daniele, Marisa Milani, Ivano Paccagnella, «Filologia Veneta», IV, Padova, Esedra, 1994, pp. 87-132, pp. 111-132 in particolare.

21 La testimonianza è quella di T. ANTONGINI, *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1944, p. 119.

nell'esercizio dell'arte» – mossa accattivante per quella collaborazione che invero non mancherà –, d'Annunzio non mise impegno alcuno nell'accostarsi al collega, se è vero che i due s'incontrarono per la prima volta solo, e casualmente, nel marzo del '93, quando, tenuta a Roma la conferenza *L'origine dell'uomo e il sentimento religioso*, Fogazzaro sarebbe sceso a Napoli e qui, a casa Fava, avrebbe trascorso una «piacevolissima serata poetico-musicale, schiettamente napoletana» in compagnia della «Serao, Scarfoglio, D'Annunzio e altri».22

Eppure alle cure di Fogazzaro, specialmente, si deve la prima (e due furono in tutto, fuggevoli entrambi) visita di d'Annunzio alla città veneta. L'intervista rilasciata ancora nell'ottobre del '97 al «New York Herald» di Parigi, e subito poi ripresa sulla «Gazzetta di Venezia» da Mario Morasso, dichiarava in d'Annunzio, che aveva concluso la *Città morta* e rappresentato il primo *Sogno*, il banditore di un teatro nazionale e latino, che restituisse al dramma il «suo carattere [...] di cerimonia», di culto connesso all'«origine rurale e dionisiaca» della tragedia classica.23 Il clamore dell'iniziativa, che sarebbe dovuta tradursi nel «Teatro di Festa» ad Albano, *sponsors* Gordon Bennet, Gegé Primoli, la Comtesse de Vogüé e vari altri esemplari dell'aristocrazia italiana e straniera, era rimasto ben impresso nella memoria dei vicentini, che, proprio in quel giro d'anni, aspiravano a far dell'«Olimpico» la sede d'un teatro classico nazionale. Il successo ottenuto nel 1900 con la riedizione dell'*Edipo Re* ispirata ai «concetti d'arte» del 1847,24

22 Riportato da. S. STOCCHIERO, *op. cit.*, p. 61.

23 Cfr. la dettagliata cronaca di G. DAMERINI, *D'Annunzio e Venezia*, cit., pp. 55-56.

24 Cfr. «La Provincia di Vicenza», 11 luglio 1900: la Commissione spettacoli di Vicenza aveva infatti proposto, per la riedizione della tragedia sofoclea, un magnifico allestimento «illuminando l'insigne monumento palladiano a luce elettrica, con lampade incandescenti, mascherate dai corpi prospettici delle tre contrade, così da rinnovare anche in questi particolari la caratteristica e fantastica illusione anti-

aveva condotto alla costituzione di un «Comitato per l'Olimpico» di cui erano entrate a far parte personalità familiari alla cultura italiana del tempo, quali Fedele Lampertico, Paolo Lioy, Almerico da Schio e, naturalmente, Antonio Fogazzaro. E, in attesa che il Teatro d'Albano divenisse realtà, il Comitato propose di rivolgersi a Gabriele d'Annunzio affinché questi illustrasse il risorto «Olimpico» con qualche sua opera informata allo spirito della classicità. A Fogazzaro, che aveva curato i contatti, «È un magnifico dono», rispondeva l'illustre interpellato, «che io ricevo con riconoscenza profonda», a un tempo ascrivendosi la primogenitura del progetto: «Io mi proponevo di venire a Vicenza nel prossimo settembre, per rivedere il nobilissimo teatro e per parlarvi d'un mio disegno [...] Se non mi manchino le forze, al principio della primavera voi avrete la mia nuova tragedia, composta su antico mito».25 Benché sia alquanto dubbio che d'Annunzio avesse in prima istanza pensato a Vicenza, il «disegno» gli aveva comunque attraversata la mente in figura di quel *Re Numa* che, assicurava il poeta, nella seguente primavera sarebbe dovuto rappresentarsi proprio nella città veneta, interpreti Gustavo Salvini ed Eleonora Duse. Assai più verosimile è che alla destinazione vicentina d'Annunzio non avesse pensato se non dopo aver avuto sotto gli occhi l'intensa suggestione della fabbrica palladiana e l'armonica bellezza della scena cittadina. Com'è noto, il *Re Numa* non venne mai rappresentato né a Vicenza né altrove:26 studiata, in

---

ca. Si dovrebbe intermezzare la tragedia coi cori cantati nel 1847 e musicati dal Pacini»: testimonianza tratta da S. STOCCHIERO, *op. cit.*, p. 151.

25 *Ibi*, pp. 41-42.

26 Cfr. C. ANTONA TRAVERSI, *I libri che Gabriele d'Annunzio pensò e non scrisse*, «Nuova Antologia», A. vol. CCLXIV, fasc. 1° e 16 aprile 1929, pp. 279-293 e 409-428, pp. 410-411 in particolare: «[...] titoli di lavori drammatici apparivano e scomparivano su per i giornali [...]». Così, *Le origini di Roma*, «dramma destinato "a una celebrazione di quei primi Penati che vivono nel cuore stesso della

compagnia dell'amico pittore e scenografo Mariano Fortuny, la possibilità di mascherare temporaneamente l'aspetto delle scene fisse, egli evase poi ogni accordo e gli onesti vicentini, che si erano anche premurati d'inviargli una dettagliata relazione sulla statica dell'edificio, precipitarono nel novero di quegli agonizzanti nell'attesa, ebbri di speranze e amaramente disillusi, lepidamente descritti da chi d'Annunzio lo conosceva sin troppo bene.27 Ma intanto il fascino della città, quel rigoroso equilibrio fra ordine delle colonne e ordine dei muri, fra ancoraggio terrestre e slancio ascensionale, gli aveva fatto scorgere in Vicenza il «dono» inaspettato d'una città «musicale», d'una musica diversa da quella risonante nella grazia stregata della settecentesca *insula* padovana: un'armonia, cui fa corredo «il viril germe» mantegnesco e di Bartolomeo Montagna, scolpita per «linee [...] semplici e ferme» dalla «virtù romana» che «spazia e sale». Al contempo è da osservare che il sonetto, apparso per la prima volta sul «Resto del Carlino» il 30 settembre 1902, disvolgeva in densa sintesi un percorso già interno al primitivo progetto del *Fuoco*: quella Roma in cui, con Venezia, Firenze, Pisa e Ferrara, sarebbe dovuto ambientarsi il romanzo,28 già era nella *soror minor*, la veneta *Vicetia*, che, offertasi

religione antichissima"», su cui, come si ricava da un'intervista rilasciata sul «Figaro», d'Annunzio ancora medita nel 1911, sarebbero dovute consistere in una trilogia comprendente anche il *Re Numa* (*ibidem*, n. 37). Ma, per l'appunto, nulla, oltre al titolo, egli ne fece.

27 Cfr. T. ANTONGINI, *Vita segreta*, cit., p. 69. Per la sfortunata vicenda dell'Olimpico, vd. G. DAMERINI, *D'Annunzio e Venezia*, cit., p. 87, e E. SCAMPINI, *Relazioni fra i due scrittori (Fogazzaro e D'Annunzio)*, «Palaestra», luglio-dicembre 1968, pp. 309-315, pp. 312-313 in particolare.

28 Il «libro di passione, tutto penetrato da quell'igneo spirito che arde in qualche pagina della mia *Allegoria dell'Autunno*», annunciato il 7 giugno 1896 a Enrico Nencioni (*Lettere ad Enrico Nencioni*, cit., p. 30), prevedeva infatti nel suo progetto un'ambientazione molto più ampia, che sostanzialmente includeva tutta la penisola, con «scena a Venezia, a Firenze, a Pisa e a Roma» (*ibidem*), alle quali, scrivendo a

pacificamente alla Serenissima, incarnava nella sua architettura la fusione di percorsi diversi. E, ancor più rilevante, s'aggiunga che la fisionomia articolata, eppur compatta, della storia artistica vicentina trovava corrispondenza nel carattere composito dello stesso itinerario creativo dannunziano all'ingresso del Novecento, e in un certo modo idealmente ne risolveva le contraddizioni, additando nel suo concreto simbolico la conciliazione di estetismo decadente e di neoclassicismo latino quale porta aperta al "michelangiolismo" della modalità «notturna». Tale sarà, infatti, il significato della lettura dedicata a Vicenza anche nel 1910, quando, sommerso dai debiti, l'"aviatore" del *Forse che sì forse che no* stringeva accordi con Pilade Frattini per un ciclo di conferenze sul tema del «dominio dei cieli». Vicenza, che tra le sue personalità più rappresentative annoverava l'ideatore dell'aeronave «Italia» (1905), Almerico da Schio, poteva a buon diritto figurare sia accanto ai maggiori centri produttivi del Nord, Genova, Milano, Torino, che ad altre città a d'Annunzio diversamente care (Bergamo, Verona, Venezia). Il canovaccio dannunziano veniva qui variato in modo suggestivo, riprendendo le immagini dello stesso sonetto «silenzioso», mentre la visita, forse effettuata in quella stessa occasione, alla Pinacoteca di Palazzo Chiericati dava nuova opportunità al poeta di connettere alla metafora plastico-architettonica (fusione di terrestrità e di slancio aereo, imprigionamenti di luce e ombra, passaggi modulati dal chiuso all'aperto) quella pittorica, nel riferimento alla tela di Jacopo Bassano raffigurante i rettori veneziani Silvano Cappello e Giovanni Moro ai piedi della

Emilio Treves, si sarebbe *in extremis* aggiunta Ferrara: «Dunque *Il Fuoco* sarà terminato fra dieci giorni. Bisogna che io arrivi alla *millesima* cartella e sono oggi alla *853a*. [...] / Le ultime cinquanta pagine saranno d'una forza tragica straziante, *nel silenzio di Ferrara*» [*cc.d'A.*]: cfr. G. D'ANNUNZIO, *Lettere ai Treves*, a cura di Gianni Oliva, con la collaborazione di Katia Berardi e Barbara Di Serio, Milano, Garzanti, 1999, CLX, p. 223. Secondo la ricostruzione del curatore, la lettera risalirebbe al 21 gennaio 1900.

Vergine presso un massiccio ordine ascensionale di sette gradi.[29] La valenza ideologica, che, volendo, si poteva avvertire nel disegno d'una dominazione italiana sui cieli – così come nazionalisti veneziani e irredentisti giuliani l'avevan colta due anni prima nella *Nave* –, compariva qui dunque trasfusa in quel caratteristico impasto con la sostanza genuinamente estetica, che, avviato con *Le Vergini delle Rocce*, era stato messo a punto nel *Fuoco* e sarebbe andato perfezionandosi nella produzione a venire. A Vicenza, comunque, il poeta non avrebbe propriamente più messo piede, se non un paio di volte durante la guerra, tra le quali una rapida sosta lungo il tragitto Venezia-Asiago registrato nel *Taccuino* LXXXII (19 settembre 1915); in realtà, eccezion fatta per l'incontro col «piccolo senatore garibaldino» – quel Luigi Cavalli che, a Quarto, «meglio che la parola», avrebbe voluto riprendere il moschetto, e che trascinerà l'antico fianco al capezzale del «monocolo» –, l'impressione di Vicenza ora non è positiva: «non vi si sente alcuna tensione civica / [...] Qualcosa di senile nell'aspetto degli uomini e delle cose».[30] Molto meglio, allora, visitare la realtà a distanza,

---

29 Trascriviamo, riportandola da S. STOCCHIERO, *op. cit.*, pp. 73-74, la parte per noi interessante del discorso dannunziano: «Vicenza, la Città terrena per eccellenza solida e compatta come un sol corpo di forze architettoniche [...] dove la potenza delle strutture è tale che le finestre e le logge sembran fatte a tener prigioni la luce e l'ombra, come le trabeazioni, le cornici, gli attici a limitare e a intagliare in perpetuità l'azzurro, Vicenza ha pure la gloria di un suo architetto aereo, di quel precursore pertinace silenzioso che per anni ha proseguito la sua ricerca in disparte [...] / Penso a quella tela del Bassano che mostra i rettori di Vicenza ai piedi della vergine, proni nei roboni magnifici; e tutto il fondo è chiuso dalle architetture, e il solo segno di ascensione è la massiccia scala di sette gradi [...] ma tra lo spigolo del muro e le colonne è uno stretto lembo arioso con chiare nuvole onde gli uccelli spiano i genuflessi. / Lo spirito di Almerico da Schio ha cercato per quello spiraglio l'infinito spazio [...]».

30 «A Vicenza, mentre sono assorto, alzo gli occhi e vedo una bella casa antica dalla facciata affrescata – / Mi fermo davanti a un magazzi-

scorgere – vocazione che già era del piccolo fuggitivo sui tetti del Cicognini – «Vicenza La Bella» e la sua sorridente pianura dall'alto dell'aereo, sfuggire all'aggressione delle cose nel sogno, anzi, nel «trasognamento» estetico-eroico.31

E dall'alto della carlinga, «rosata e ferrigna» come le città dipinte negli sfondi degli affreschi medievali dovette apparirgli Treviso, cuore della «Marca gioiosa vittoriosa e gloriosa»: appellativo con cui, a riconoscimento del valore della regione – «Sentinella avanzata della difesa italica», la definì il Duca d'Aosta –, il poeta avrebbe aggiornato l'antica designazione in una dedica del 21 marzo 1929 destinata a insignire la sede municipale.32

---

no – Sono riconosciuto. La folla s'addensa. Ecco il piccolo senatore garibaldino, quello del banchetto di Genova, quello che voleva *prendere il moschetto piuttosto che la parola* [*c.d'A.*]. / Risurrezione fugace delle giornate genovesi. / Ma l'aria non è tonica, non vi si sente la pulsazione della guerra, non vi si sente alcuna tensione civica [...] Tristezza. Impazienza. Qualcosa di senile nell'aspetto degli uomini e delle cose. La mano del vecchio garibaldino ha ancora dell'energia»: *T.*, 764-765.

31 Su Vicenza, che il 14 settembre aveva subito la sua prima aggressione aerea, d'Annunzio, a tre giorni dal volo su Trento, lascerà cadere una scatola metallica, con legate le fiamme del tricolore, recante il seguente messaggio: «Gabriele d'Annunzio e il capitano Ermanno Beltramo gettano un saluto d'amore a Vicenza La Bella. / 23 settembre 1915». Come si evince però dal *Taccuino* LXXXIV, l'iniziativa era partita da Beltramo («*andiamo a salutare Vicenza?*»), cui il poeta rispondeva: «Se ci avessimo pensato, avremmo potuto lanciare un saluto dall'alto» (*T.*, 788).

32 «Infinite volte nei suoi voli di guerra sorvolò la nostra città che, vista dalla carlinga, appare rosata e ferrigna come quelle dipinte negli sfondi degli affreschi trecenteschi. A ricordo di ciò sta la dedica esistente nella sede Municipale: "A Treviso, alla Marca gioiosa, vittoriosa e gloriosa, l'aviatore che l'amò e l'ammirò dall'alto [*ms.* dall'Alto]. Gabriele d'Annunzio. Vere Novo 1929"»: cfr. lo scritto, cui spesso ci richiameremo, di M. BOTTER, *D'Annunzio e la Marca Trevigiana*, «Treviso», Rassegna del Comune, MCMXXXVIII – XVII, p. 12. Per il rapporto di d'Annunzio con Treviso, andrà ricor-

All'indomani di Caporetto, infatti, la «Marca gioiosa et amorosa», di cui già nel '15 appariva chiara l'importanza strategica, era divenuta tra i luoghi della maggior resistenza e del maggior lutto; Treviso, raffinata e gaudente, una città di spettri – neppure 12.000 abitanti, a tutt'aprile dell'anno successivo, si aggireranno fra le robuste mura di Fra' Giocondo –, paralizzata ogni attività produttiva, completamente isolata, sin dal servizio postale. Per quanto tra novembre e dicembre si tenti di riorganizzare in qualche modo la vita civile e – responsabile in capo Ugo Ojetti – la stessa salvaguardia del patrimonio artistico, la sopravvivenza è una conquista quotidiana nella città che, per «l'impossibilità di scavare profondo nel terreno che scopre subito l'acqua», si offre inerme al «nemico invisibile».33 Non vi sarà giorno, infatti, e sino al memorabile novembre del '18, in cui Treviso non sia sottoposta a selvagge incursioni aeree, miranti a distruggere i centri essenziali della vita cittadina.34

---

data la testimonianza del Botter anche sulla partecipazione della città all'impresa fiumana: *I Trevigiani nell'impresa di Fiume: elenco dei legionari fiumani iscritti all'Associazione legionari trevigiani di Fiume ed elenco dei legionari trevigiani delle cinque giornate, preceduti da brevi cenni illustrativi e compilati sulla scorta di documenti e memorie personali da Mario Botter*. Treviso: Gruppo legionari fiumani «Lanfranco Baleani», stampa 1939 (Vianello). Su questo punto, cfr. seguito del testo.

33 Questo dato e i successivi sulle traversìe di Treviso sono stati ricavati da T. GARZONI, *Diario trevigiano. Dal novembre 1917 al novembre 1918*, a cura della Società Tarvisium Venetiae, Venezia, Tipografia Libreria Emiliana, 1936, pp. 51 e sgg. Distrutto due volte nel corso dei bombardamenti, il memoriale del Cavalier Tito, pensionato comunale dedito allo studio di curiosità storiche trevigiane, fu ricostruito nella parte riguardante la drammatica circostanza del dopo Caporetto e contiene informazioni rese particolarmente preziose dalla prospettiva ravvicinata del loro estensore.

34 Come quella del 28 dicembre, che colpisce il Municipio mandando in frantumi il soffitto del Canaletto; quella del 25 febbraio, avente per obiettivo il Comando di presidio in Piazza S. Leonardo (palazzo Rovèro), con lancio di 140 bombe, seguita dall'altra, violentissima,

Per tutto questo periodo, grazie anche all'abnegazione delle sue autorità civili, «la più martoriata città del Veneto» dava prova d'una ferma resistenza, insospettabile nella grazia sorniona delle sue mura e nell'aspetto ridente, tutt'affatto pacifico, delle sue campagne e colline: indole su cui un passato d'innumeri dominazioni – sino a quella stabile, ancora nel Trecento, dei Veneziani – aveva certo avuto peso. Un retaggio che, com'è noto, aveva del resto segnato capoluogo e centri minori con una fisionomia architettonica e monumentale estremamente composita: *urbs picta*, secondo l'uso gotico delle facciate dipinte, l'intero repertorio stilistico dei palazzi e delle grandi fabbriche veneziani, il lombardesco, specie di Tullio, ampiamente diffuso; per non dire dei capolavori, da Jacopo Bassano ai Tiepolo a Pietro Longhi, custoditi presso il Museo «Luigi Bailo», dal nome dell'insigne studioso, figura di nobile vegliardo negli anni della guerra; per non dire, anche, dell'inestimabile patrimonio d'incunaboli, manoscritti, cinquecentine che in quel triste dicembre del '17 Ojetti poneva in salvo a Padova.

Eppure, a dispetto di tanta ricchezza e tanto coraggio, a dispetto, anche, dell'aver ambientato una sua tragedia nell'estuario veneziano – ossia a stretto contatto con la fascia sublagunare della Marca e con quell'*ager opiterginum* conteso ad Aquileia –, nella terra di Giorgio Barbarelli o nella città di Paris Bordone, del quale nel '96 annotava la *Consegna dell'anello al Doge*,35 d'Annunzio non dovette recarsi se non

---

del 27 febbraio, quando si bombarda la sede del Telefono, che costringerà i trevigiani terrorizzati a rifugiarsi nella cripta del Duomo. Ma incursioni, asserisce il Garzoni, si registreranno di continuo sino al 23 ottobre.

35 Sulla patria di Giorgio Barbarelli d'Annunzio aveva certo incominciato a meditare fin dal '94, quando usciva il saggio, subito letto con acceso interesse, di Angelo Conti su Giorgione. Per quanto riguarda *La consegna dell'Anello al Doge*, si tratta del dipinto che, nel giugno del '96 (*Altri Taccuini*, 3), egli aveva ammirato durante una visita

durante la guerra e unicamente nel quadro delle necessità di servizio. A Treviso, precisamente, l'«Albergo della Stella d'oro», che aveva ospitato personalità del calibro di Margherita di Savoia, del Principe Amedeo Duca d'Aosta, di Minghetti, Baratieri, Manlio Garibaldi, Visconti Venosta, Bonghi, Panzacchi, Ferri, non ebbe, stando alle cronache, l'onore di scrivere il nome del poeta nei suoi registri, né traccia di lui rimase all'«Albergo Baglioni», che pure durante la guerra alloggiava politici, generali, ufficialità italiane e delle nazioni alleate.36 Egli fu a Treviso sicuramente all'inizio delle operazioni, poiché quella era la sede, più vicina alla destinazione veneziana, del 5° Reggimento Lancieri di Novara. Vi fece ritorno dopo Caporetto, per un incontro con Luigi Cadorna nel palazzo dei Conti Antonio e Luigi Revedin, in Borgo Cavour, e il 31 marzo del '18, presso l'ippodromo di S. Artemio, in cui, alla presenza dell'ufficialità italiana e alleata, il Duca d'Aosta procedette alla distribuzione di medaglie al valor militare.37 Nell'occasione

---

all'Accademia di Venezia ritrovandovi quel carattere «musicale», alla base della concezione estetica del *Fuoco*, che tanto lo attirava nei maestri veneti: «La consegna dell'Anello al Doge – di Paris Bordone – luminosissimo – tutta l'architettura splende come se fosse di chiaro elettro. La sinfonia dei rossi e dei rosei – […]» (*A.T.*, 37).

36 Su questi alberghi e i loro illustri ospiti si dà notizia in A. LAZZARI – T. GARZONI, *Curiosità storiche trevisane, ossia delle antiche e nuove denominazioni delle contrade – osterie – caffè ed alberghi*, Treviso, Stabilimento Tipografico A. Vianello, 1927.

37 Per tali dati, cfr. M. BOTTER, *D'Annunzio e la Marca Trevigiana*, cit., *passim.* Eccettuata una fuggevole sosta *extra moenia* il 18 gennaio del '21, in cui l'«odore della Marca» avrebbe avuto «il potere di riconciliare con l'Italia il ferito dal piombo fratricida» (*ibi*, pp. 50-51), furono queste, lascia intendere il Botter, le sole occasioni in cui, propriamente, d'Annunzio si fermò a Treviso. La città, del resto, non aveva avuto «nemmeno la ventura di accogliere l'aedo quando nel 1910, agli albori dell'aviazione, intraprese quel primo giro di propaganda che nel Veneto sollevò l'entusiasmo, oltre che nella Dominante, a Verona e a Vicenza». Eppure, prima della guerra, Treviso aveva avuto segni di grande attenzione per l'opera del poeta, fra l'altro se-

d’Annunzio, come registrò un suo fedele, il Tenente Aldo Van den Borre, col viso asciutto e il più radioso dei suoi sorrisi tenne un’orazione d’incoraggiamento, citando Dante e le cronache francescane ai fanti della III Armata.38 Come sappiamo, si sarebbe recato il 26 giugno del ’18 con il Van den Borre a Quinto sul Sile per il commosso necrologio in San Cassiano dell’«Asso degli Assi» caduto sul Montello, Francesco Baracca, in cui onore il poeta aveva anche organizzato dei singolari ludi funebri bombardando il nemico per tutta la notte del solstizio.39 Ma, pur essendo stato un grande incitatore alla resistenza su quella riva destra divenuta un «confine d’Italia tremendo»; pur avendo sorvolato innumeri volte il Trevigiano e ad esso dedicato trascinanti *Preghiere* commemorative (il celebre salmo riportato sulla piramide dell’Isola dei Morti di Sernaglia, la rievocazione d’Aquileia, con «tutti i carnai benedetti», i sacrari «senza bronzi e senza ceri» della Marca, «da Fener a Musile, da Salgareda a Noventa, da Vertoiba a Sagrado, da Colmi-

guendo «con il massimo interesse» tutte le sue tragedie date «a poca distanza dalla prima rappresentazione», specialmente una «memorabile» edizione della *Figlia di Jorio* «sulle scene del Sociale nell’ottobre-novembre 1906 immediatamente dopo il successo della Scala e del Comunale di Aquila» (*ibi*, pp. 7-8).

38 «Compagni», disse d’Annunzio in quell’occasione, «per questa rossa Pasqua di promissione ci ha crociati con la croce bianca, ci ha segnati col segno in cui si vince e in cui si muore, il Duca magnanimo che nella prima guerra carsica fu nominato Oriente: “Oriens nomen eius”. E il nome di luce non cessa di fare a noi la luce. E per tutti i cuori fedeli della Terza Armata il mattino pasquale del Carso illumina questo piano veneto e lo trasfigura»: la testimonianza è quella appunto del Van den Borre, che seguirà d’Annunzio a Fiume, nell’articolo *Il Duca d’Aosta e la Marca Trevigiana*, riportato da M. BOTTER, *op. cit.*, pp. 12-13.

39 Per il discorso commemorativo tenuto anche sul campo aviatorio di Quinto sul Sile e per il teatro della morte di Francesco Baracca, cfr. i *Taccuini* CXXVIII e CXXXII (*TT.*, 1129-1131 e 1149-1151).

rano a Vodo»),[40] d'Annunzio, è da credersi, non pose più piede nel cuore di quella resistenza coraggiosa. Ai giurati di Ronchi, ai granatieri partecipi della «Santa Entrata», ai legionari della Marca che in più di cento sarebbero andati a nutrire le fila dell'esercito fiumano, egli avrebbe sì promesso di ritornare nella «sua» Treviso, e però l'unica visita avvenne dall'aereo, e, in aggiunta, per iscritto e interposta persona (nella Medaglia d'oro Giannino Ancillotto). Diversamente che nel caso di Venezia – dove il poeta-aviatore ebbe comunque un centro fisso di riposo e d'ispirazione –, la guerra, specie nel drammatico biennio '17-'18, dovette sottrargli l'opportunità d'un concreto rispecchiamento in quella terra che pur era stata fucina di tante civiltà.

Cittadino di Treviso dunque egli fu come lo fu d'Asolo, dove si recò ben di rado: certo non per i funerali della Duse celebrati a Sant'Anna il 12 maggio 1924,[41] né tantomeno nel tardo

---

40 Per le due celebri *Preghiere*, cfr. *Il libro ascetico della giovane Italia*, in *Prose di ricerca, di lotta, di comando…*, cit., I, pp. 641-652, in cui esse figurano un trittico ideale con quella di *Doberdò*. Nella *Preghiera d'Aquileia* («Ognissanti, 1918») particolarmente significativo appare il principio, che era stato alla base di tutto l'incitamento dannunziano alla «riscossa» dopo Caporetto, della conversione della disfatta in vittoria: «Non c'era più se non un fiume in Italia, il Piave [...] / Il cielo era chiuso; la terra era lugubre [...] Tutto pareva perduto, tutto pareva finito. / La Patria era crocifissa [...] Se col Maestro erano gli undici fedeli, con la Patria erano le sue undici vittorie. / E la dodicesima fu l'«Oscura», quella chiamata oscura per l'avversario. Ma anche quella era nostra [...] / Dico che era nostra. E l'afferrammo, e la piantammo su la riva disperata, la radicammo nel confine tremendo, la voltammo così motosa e sanguinosa contro l'invasore [...] / Era la vittoria carsica, la vittoria alpina, la vittoria romana insomma, la nostra, vi dico: questa, o resistenti, o combattenti» (*ibi*, p. 649).

41 La salma di Eleonora Duse, onorata a New York il 1° maggio nella chiesa di San Vincenzo – l'attrice si era spenta il 20 aprile del '24 a Pittsburgh, in cui si trovava per una *tournée* –, era stata trasportata in patria a bordo della «Duilio»; accolta a Napoli la sera del 10 maggio, veniva poi condotta a Roma in un apposito vagone ferroviario tra-

1936, quando, nella splendida cornice della rocca di Caterina Cornaro si dette, per la regia di Guido Salvini, la rappresentazione di *Più che l'amore*.42 L'erudizione sulla storia della Marca, da lui esibita nei tardi anni del «Vittoriale», è la stessa che l'aveva spinto ad amare la figura della regina di Cipro, o che l'aveva indotto nel '13 ad ambientare nell'«antico regno

---

sformato in camera ardente; di qui, su un carro d'artiglieria vegliato da «guardie civiche che si davano il cambio di città in città», a Padova e infine, via Montebelluna, nell'antica *Acelum*: cfr. G. BIADENE, *I funerali di Eleonora Duse a New York*, «L'Illustrazione Italiana», LI, 20, 18 maggio 1924, pp. 644-647. Il poeta, è certo, non si mescolò alla folla, né ad Asolo né in altre stazioni di quel triste viaggio; tuttavia, secondo la testimonianza di Stefano Cantoni, egli si sarebbe recato una volta nel cimitero di Sant'Anna «dieci o quindici giorni dopo la morte» (meglio dire dopo l'inumazione) della grande tragica: «Fece avvertire il prefetto di Treviso che avrebbe visitato il cimitero, ma che desiderava essere assolutamente solo. Andai ad attenderlo con il podestà all'ingresso del paese. Arrivò con un mazzo di rose rosse [...] si fece in modo che il cimitero fosse deserto. Lui entrò, rimase a lungo, ripartì senza farsi vedere. Non tornò più, che io sappia»: cfr. S. BERTOLDI, *Per la piccola Eleonora l'onore delle armi*, «Corriere della Sera», 23 agosto 1981, p. 13.

42 La cronaca dello spettacolo e il testo della lettera al Maroni si trovano pubblicati sui principali quotidiani del tempo; preferibile, tuttavia, anche per i precisi ragguagli d'ordine scenico, la ricostruzione *Il trionfale successo ad Asolo di «Più che l'amore»*, comparsa sul «Corriere della Sera», XIV, 9 agosto 1936, a firma E.Z. Allo spettacolo, che ebbe luogo l'8 agosto, assistette, oltre al prefetto di Treviso, al segretario federale e al podestà di Asolo, una rappresentanza nazionale di notabili del Fascio, dal Cancelliere dell'Accademia d'Italia Marpicati a Farinacci; vi presenziò anche Ernesto Volpi di Misurata, con cui d'Annunzio, forse per ragioni di convenienza, non mancò negli anni del «Vittoriale» d'intrattenere contatti. Ma il «Comandante», che aveva promesso la sua partecipazione, poco prima dell'ora stabilita per la sua partenza, fece sapere agli intimi che «non poteva muoversi», mandando in sua vece Giancarlo Maroni con l'incarico per iscritto di deporre sulla tomba di Eleonora Duse un fascio di lauri del «Vittoriale» legato col nastro di Montenevoso e insignito di una medaglia d'Africa.

d'Afrodite» *La Pisanelle*. Quanto all'altra «regina», che, nomade impenitente, infine aveva, nel 1920, trovato ad Asolo il suo rifugio,[43] ella era, e soprattutto doveva restare, la *morte amoureuse* ossessivamente invocata tra le mura del «Vittoriale» nel mentre che esse andavano sempre più restringendosi alla misura del sarcofago.[44] La scomparsa di Eleonora segna infatti l'inizio d'una dinamica, tutta giocata a distanza, appropriativa di *fetiches*, di frammenti sostitutivi della realtà da sottoporsi, così asportati, al lavoro reintegrativo – ricreativo d'un senso altro e allucinato – dell'immaginazione. Il 29 ottobre del '24 d'Annunzio fa pervenire a Gianfrancesco Malipiero un fascio di fiori, legato con un nastro fiumano, destinato al sepolcro di Eleonora:[45] uno dei tanti servizi richiesti all'amico musicista da tempo ritiratosi a vivere nella cittadina veneta, nella bella villa stemmata al Foresto Vecchio, cui d'Annunzio, tra il '24 e il '27, s'affida per il recupero di pezzi d'antiquariato e reliquie monumentali asolani. Tali il «puro» lavabo di sacrestia, le pietre che «si disfanno tristemente nella vecchia Villa Pasini» un tempo dimora di Browning, la fontana messa in disparte dalle «demolizioni civiche» che il poeta spera di rianimare «con

---

43 Prima alle «Mura», poi in Contrada Canova. Sull'andarsene «in giro a *sbrindolon*» di Eleonora e i suoi affannosi (non sempre chiari e determinati) tentativi di trovare un asilo, cfr. la documentata ricostruzione di G. GUERRIERI, *Le rose del rifugio*, in *Eleonora Duse. Nove saggi*, a cura di Lina Vito, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 103-117. Meno utile, invece (alquanto romanzata), la biografia di C. BRECOURT-VILLARS, *D'Annunzio et la Duse: les amants de Venise*, Paris, Stock, 1994.

44 Secondo la testimonianza di Emilie (Amélie) MAZOYER, *Ma Vie et mes Amours avec d'Annunzio*, «Carrefour», n° 303, 4 juillet 1950, d'Annunzio organizzò sedute spiritiche per entrare in contatto con «la Douce Morte»: il dato, confermato da più fonti, appare verosimile, specie alla luce della psicologia dannunziana di quel periodo.

45 Cfr. il *Carteggio tra Gabriele D'Annunzio e Gian Francesco Malipiero (1910-1938)*, a cura di Chiara Bianchi, Bergamo, Ferrari, 1997, p. 85, lettera n° 43.

l’acqua della mia valletta di Rivotorto», una «cucina del bel tempo» che egli intenderebbe utilizzare per la Prioria.46 «Ingordo», si dichiara infatti il nostro “arredatore”, delle «vecchie pietre memorande».47 Egli, che a settembre, per omaggio alla Duse e insieme al Municipio, aveva dedicato «Al nobilissimo comune [...]» una copia del primo tomo delle *Faville del maglio*, scriverà poco dopo al Malipiero: «[…] Tu sai che io ho salvato innumerevoli segni italici nella zona di guerra, nelle rovine di guerra» e che «Lo stesso Presidente del Consiglio favorisce l’alta gentilezza dei Comuni che donano reliquie civiche al santuario del Vittoriale [...] Vicenza, Padova, Verona, tutte le città del Veneto mi portano il lor nobile contributo».48 Questa ri-creazione a distanza va di pari passo con la rimozione di realtà dolorose che dovevano restare fuori dalle mura del «Vittoriale». Nello stesso periodo, per la scomparsa di Mario de Maria, rifugiatosi ad Asolo nell’antico borgo di Santa Caterina fin dallo scoppio della guerra, d’Annunzio concepiva un epitaffio nei modi d’una retorica ufficiale che poco lascia trasparire la forte emozione indubitabilmente sofferta per la morte di colui che era stato l’affettuoso compagno di tante giornate veneziane.49 Ma l’abdicazione alla vita era per la verità iniziata con

---

46 *Ibi*, complessivamente, pp. 84, 86-87, 89, 92, 93, 96, 102, nn° 42, 44, 47, 52, 53, 56-57, 66.

47 *Ibi*, p. 84, n° 42 («Mio carissimo Francesco, / Ripenso con ingordigia alle pietre di Asolo che si disfanno tristemente nella vecchia Villa Pasini»), e p. 92, n° 52 («Mio carissimo Gianfrancesco, / tu sai con quanto reverente amore sieno custodite nel Vittoriale le vecchie pietre memorande [...]»).

48 *Ibidem.* Di questo straniante gioco reinventivo entra cioè a far parte anche quella passione per il restauro che aveva contraddistinto il poeta sin dai primi soggiorni veneziani.

49 Per *Marius pictor*, o il «Mario delle Lune» intimo di d’Annunzio sin dagli anni romani (fra gli appartenenti al cenacolo «In Arte Libertas» e gli illustratori dell’*Isaotta Guttadauro*), il poeta scriverà infatti: «Questa casa dell’arte di Marius De Maria – del popolo di Asolo tra le sue più alte imagini funebri e regali – oggi riconsacrata al genio

il crollo del sogno fiumano e il trionfo di Mussolini: così è da leggersi anche il rifiuto che, a dispetto dell'amicizia con Gianfrancesco e Anna Malipiero Wright, d'Annunzio oppose a prender parte di persona alla celebrazione indetta il 24 maggio del '28 dall'Associazione Mutilati e Invalidi di Asolo, col patrocinio appunto dalla Wright; dinanzi alla gentile insistenza di Anna, egli, come nel caso di tanti altri inviti, si limitò a inviare doni e messaggi riprendenti gli stereotipi dei suoi vecchi proclami: da quello del '28, in cui, richiamata la cara terra «dove dormono due regine di ben diversa regalità», si firmava – unitamente all'invio d'una lama di pregio – il «trentunesimo» dei mutilati di Asolo,50 a quello dell'anno successivo (ma steso in data 16 maggio) per rievocare, col pretesto della celebrazione imminente, la sera «maggioradiosa» di quattordici anni prima, quando, a Roma, aveva soffiato «sul fuoco della guerra» davanti alla folla in delirio.51 D'Annunzio, avrebbe commentato Malipiero, soltanto «viveva ormai nei ricordi di guerra».52

---

dei luoghi – risplenderà nei giorni e nelle notti dei secoli – come contenesse tutto lo splendore della musica muta – qui racceso dalla morte dell'artefice. / 17 settembre 1924» (tratto da M. BOTTER, *D'Annunzio e la Marca trevigiana*, cit., p. 42). Si osservi come anche qui ricorra il *topos* pittorico-musicale così caro agli anni veneziani, specie al romanzo del 1900.

50 Cfr. C. BIANCHI, *Prefazione*, in *Carteggio*, cit., p. 32. La «schietta lama», con impugnatura d'avorio finemente lavorata, reca il motto «Taglia con fede il tuo pane».

51 Su quel delirio d'eccitazione così s'era espresso Romain Rolland: «Gabriele d'Annunzio, sul Campidoglio (17 maggio), si appropria repentinamente l'anima di Marat, il gran fornitore della ghigliottina. Nel giorno in cui lancia l'Italia nella guerra, ancora insoddisfatto, egli l'eccita all'odio civico. E scatena il furore della plebaglia contro l'unico uomo che tenta di opporsi al delirio pubblico: Giolitti» (*Diario di guerra*, cit., p. 287).

52 G. F. MALIPIERO, *Ariel Musicus*, «Scenario», aprile 1938 (da copia dattiloscritta depositata presso la Biblioteca Marciana di Venezia, p. 8).

Nell'attesa dominante della fine, colui che aveva invidiato la bella morte di tutti i suoi compagni e che già durante l'armistizio, prima che intervenisse Fiume a eccitarlo, dichiarava agli intimi la vita un «castigo»,53 «continuò a ripetere», scrisse bene Nino Valeri, «le cerimonie della sua *routine* quotidiana [...] Senza credere più in nulla, dispregiando tutti e se stesso, secondo le inclinazioni di una sua segreta pena, ora non più coperta dal gioco scenico e divenuta perciò sempre più deserta e disperata».54 Questa condizione di allucinata sopravvivenza, che la scrittura non conforta ma esacerba, spiega almeno in parte la peculiarità dei rapporti intrattenuti negli anni del «Vittoriale» anche con la vicina Verona. Asservito alla sua «magìa pratica», che ora non sa più serrare nel «profondo», in un segreto «ignoto per sempre», fantasmi divenuti troppo «numerosi e veloci»,55 tutto chiuso, all'opposto, nelle pieghe di un ingovernabile *recordari* affatto privo di rapporto con l'esterno, neppure l'artista potrà più riconoscersi: recuperare nei luoghi-figura, materiata in simboli di bellezza, quell'identità d'itinerario creativo che in passato gli aveva fatto amare e trascegliere le cose. A cogliere le testimonianze dell'opera precedente, l'immagine di Verona era sempre stata per d'Annunzio un concreto estetico, condotto per simboli altamente rappresen-

53 Così, fra gli altri, a Ferdinanda Ojetti all'indomani della vittoria «mutilata» dall'armistizio Si veda infatti, nel *Carteggio D'Annunzio-Ojetti*, cit., p. 219, n. 206, la lettera datata «25.1.1919»: «Io sono triste "usque ad mortem", pieno di crucci, di delusioni e di disperazioni. / Non meritavo il castigo di sopravvivere».

54 N. VALERI, *D'Annunzio davanti al fascismo. Con documenti inediti*, Firenze Le Monnier, 1963, p. 7.

55 *Il venturiero senza ventura*, *Dell'attenzione*, cit., p. 41: «La mia visione è una sorta di magìa pratica che si esercita su i più comuni oggetti [...] Improvvisi motivi, d'una inopinata novità, allora si mescono alle mie armonie mentali; inattese associazioni di apparenze e di essenze [...] E tutto è chiuso in me, ben profondo, segreto, ignoto per sempre. I fantasmi sono così numerosi e veloci che l'arte non ha potere di coglierli e di sceglierli».

tativi e fermamente inscritto nel tracciato ideativo dei suoi romanzi: dalla centralità metaforica dei dipinti di Paolo e Bonifazio alle medaglie di Vittore Pisano – nato «a San Vigilio piccola città dello Stato di Verona sul Garda», accuratamente annotava il poeta –,56 dai rossi marmi che ornano le fabbriche veneziane, come la raffinatissima tavolozza lapidea che l'aveva affascinato a Venezia in Santa Maria dei Miracoli,57 ai reperti descrittivi su cui era venuta crescendo la topografia dell'ultimo romanzo, come la «scala di *tredici* scalini in marmo di Verona» del «Paradiso» d'Isabella Estense,58 puntualmente trasposta nel *Forse che sì forse che no*.

E se alla sensibilità cromatica degli artisti veronesi Stelio Èffrena riconosceva un «novissimo senso musicale»,59 allude all'ideazione di un'altra possibile «tela sinfoniale» la nota del *Taccuino* XVI (1897), in cui a Venezia si congiunge Verona:

Sfogliando un dizionario musicale, vedo i nomi ignoti di certi strumenti inventati da musici oscuri [...] *Pensare* a tutte queste invenzioni… nel senso *che so.* Vedere sempre nell'aspetto delle cose il *miracolo* [*cc. d'A.*].(A Verona, nel trambusto della stazione, la luce del tramonto muore su le grandi vetture brune)60

---

56 Nell'«altro» *Taccuino* 9, 1898, dedicato ai luoghi monumentali di varie città d'Italia, tra cui Ferrara, ove si passano in accurata rassegna le medaglie estensi del Pisanello (*A.T.*, 96).

57 *Taccuino* VIII, 1896 (*T.*, 111).

58 Cfr. *Taccuino* XLIX, 1907 (*T.*, 496).

59 Cfr. *F.*, 624, ma vd. anche l'«altro» *Taccuino* 3, 1896, in cui la «Favola dell'Epulone e Lazzaro» di Bonifacio dei Pitati è annotata con *La strage degli Innocenti* sempre dell'artista veronese (*A.T.*, 37).

60 «Nel piano di *Verona* – il *sole* in fondo, come un disco rosso. La pianura riceve i raggi orizzontali. Una città bassa ha le case *pallide* come visi di donne che sieno per venir meno. (*10 nov. 97*)»: *T.*, 224 [*cc.d'A.*].

Gli anni successivi, tuttavia, sembrano cancellare questo portato simbolico per lasciar spazio ad altra lettura. Affatto connessa a ragioni esterne, è la visita compiuta alla città nel febbraio del 1910, per una delle conferenze sul tema, già ricordato, del «dominio dei cieli»: ma diversamente dal canovaccio vicentino, che si è visto interagire in qualche modo con la poiesi dannunziana, quello veronese obbedisce a un tracciato indubbiamente più di superficie, che addirittura scadrà nel bisticcio di una «Verona non più degli Scaligeri ma degli Aligeri».61

Oggetto di lapidari richiami nei taccuini di guerra,62 Verona potrà invece conoscere un lirico riscatto nel «trasognamento» della distanza. Come nella prova di volo del 4 settembre ’17 (*Taccuino* CVII):

> L’Adige, d’un verde chiaro come una di quelle bisce che chiamano *sirènule* [*c.d’A.*], serpeggia verso Madonna Verona che lo incanta senza musica. Si scorge di già lontano un lembo del Garda.
>
> Ecco che il serpe si torce in una grande ambage e poi insinua il collo nel grembo di Madonna Verona [...]
>
> Ore 10. Vedo l’occhio dell’arena, dove la Foscarina disse la passione di Giulietta. Ora è come una coppa di pietra: ha il colore della tazza d’Alboino (*T.*, 967)

Tuttavia, il carattere di realtà diverrà nel tempo predominante e la «magìa pratica» che l’assume, anziché smantellarlo, lo riproduce esaltandolo. La cronaca del ventisettenne Ermanno

---

61 La conferenza, che muove dalle note dell’«altro» *Taccuino* 18, 1910, sarà tenuta a Verona il 27 febbraio: cfr. *A.T.*, 190-191, e anche il commento di Enrica Bianchetti (*ibi*, p. 434).

62 Così nel *Taccuino* CXXV, 1918: «Da Verona ha fatto 330 km. in 2 ore e 40’. con un peso utile di 1800 kg. è salito fino a 4300 – sull’Adamello» (*T.*, 1112).

Beltramo, su quell'«ora di voluttà feroce» trascorsa a Verona con l'amica crocerossina, è destinata a rifrangersi, "favilla" incentrata sul rimpianto della giovinezza, in una *climax* di ossessive variazioni, dal terreno dei *Taccuini* alla *Licenza* al *Libro segreto*: «Che darei per avere ventisette anni!» (*T.*), «Per avere ventisette anni darei il libro di *Alcyone*» (*L.*), «Che darei per avere ventisette anni! Anche 'Laus Vitae', anche 'Alcyone', anche 'Forse che sì forse che no'» (*L.S.*).63

Per una Verona senza usignolo senza lodola senza Giulietta è ripartita Elena Zancle, nel suo carro di cristalli scagliato attraverso l'alba dall'intera industria veloce lombarda [...] (*L.S.*, 714-715)

Non più, dunque, Madonna Verona contemplata dalla lontananza, bensì la città, troppo vicina, della prosa, del presente inauspicato e inamovibile; dell'automobile, contrapposta al carro di Tespi; di Elena Sangro a Eleonora Duse. Per ciò, anche, gli anni del «Vittoriale» vedranno d'Annunzio intrattenere con la città veneta rapporti che non esulano da ragioni oltremodo circoscritte: una capatina a Piazza delle Erbe a «comprar libri vecchi»; la cura dell'*Opera Omnia* presso le officine tipografiche Mondadori; taluni spettacoli all'Arena, come la rappresentazione del *Rigoletto* e del *Ballo in Maschera*, cui, se non di persona, fu certo *in pectore*; alcune visite monumentali – tra le ultime, se non l'ultima in assoluto, quella all'amato San Zeno nel '37 –,64 nelle quali il moto autoproiettivo, che in passato

63 Rispettivamente, *T.*, 800 (*Taccuino* LXXXV); *L.*, 1319; *L.S.*, 841.

64 Interessante la testimonianza della cronaca del tempo: per le capatine del poeta in città, cfr. F. FERRONI, *D'Annunzio in Piazza Erbe a comprar libri vecchi...*, «L'Arena di Verona», 11 aprile 1935; per i contatti con Mondadori, vd., fra i molti possibili, P. TREVISANI, *A colloquio con l'editore Mondadori*, «La Gazzetta del Mezzogiorno», Bari, 17 novembre 1933 (con una fotografia del poeta); per quanto riguarda la partecipazione di d'Annunzio agli spettacoli dell'Arena,

aveva reso esaltante la ricognizione delle cose belle, cede a una condizione di smarrito straniamento. Così, il *Libro segreto* ci porge testimonianza di un'affannosa *quête* di larve memoriali celate tra le cose, come la lettura, squisitamente autoreferenziale, della «sigla gotica DAN» sulle facciate delle chiese maggiori:

Per acquistare l'ambita cittadinanza veronese quali titoli mi occorrono? di scrittore e d'oratore a laude? di aviatore a guardia? o di donatore inginocchiato ai piedi di San Zeno?

Sono in Verona. vado alla chiesa di Santa Anastasia per una via che ha sepolto l'antica via romana dei Sepolcri. cerco nel portale la colonnetta mediana che ha sotto la piccola madonna lo stemma a testa d'aquila con la sigla gotica DAN.

Nel pilastro a destra della porta cerco lo scudo della città rinchiuso in una cornice a dadi, e quell'altro scudo che è di sotto: quel dalla testa d'aquila e dalle tre lettere DAN.

---

da un'intervista al tenore Lauri-Volpi, apparsa su «L'Arena di Verona» il 21 aprile 1933 (*Il tenore Giacomo Lauri-Volpi e gli "Ugonotti" in Arena*), si apprende che «cinque anni addietro» d'Annunzio aveva assistito alla rappresentazione del *Rigoletto*, mentre, per quella del *Ballo in Maschera* del 10 agosto 1932, egli si sarebbe limitato all'invio di un messaggio augurale al Maestro Sergio Failoni (datato «31 luglio 1932») prontamente pubblicato su numerosi quotidiani della penisola; sull'amore, infine, del poeta per San Zeno, per il ripristino del cui altar maggiore egli versò un cospicuo donativo (Lire 15.000), in special modo si veda la dettagliata testimonianza di G. SILVESTRI, *San Zeno e il trittico del Mantegna*, «L'Illustrazione Italiana», LVIII, 48 – X, 29 novembre 1931, pp. 788-789 («Alla spesa di ripristino ha voluto contribuire anche Gabriele d'Annunzio, che nel corso dei lavori si recò più volte a visitare la basilica [...]», p. 789), e ID., *I restauri di San Zeno a Verona*, «L'Ambrosiano», 10 novembre 1931; cfr. però anche B. TAMASSIA MAZZAROTTO, *Le arti figurative nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Bocca, 1949, p. 401.

Vado a Santa Eufemia. Cerco nel pinnacolo centrale della facciata la testa d'aquila e la sigla DAN.

Vado alla chiesa di San Fermo minore di Braida, San Fermo al ponte, San Fermetto. M'inganna la memoria. mi volgo a San Fermo maggiore, a quel San Fermo di Cortalta dove il vescovo Annone collocò le reliquie dei Santi recate dalla mia terra d'Istria; e tra le reliquie ve n'era una ch'io so. Entro nel portico che protegge la porta. Scopro alfine negli archi e nella serraglia lo scudo a testa d'aquila con la sigla DAN (*L.S.*, 701-702)

2. *D'Annunzio a Venezia*

La miseria dello stato presente doveva rendere ancor più sofferta al vecchio poeta la memoria dei soggiorni trascorsi a Venezia: quando la città gli si spalancava, pronta a lasciarsi attraversare e riforgiare dalla sua impetuosa volontà di vita, oggetto d'un «trasognamento» compiuto, sola città del Veneto, nella piena conciliazione di vicino e lontano, di reale quotidiano e d'immaginario artistico; sola città del Veneto che egli possedette per intero e nella quale pienamente si riconobbe per l'arco di più d'un ventennio e di numerosi soggiorni, dalla fine degli anni Ottanta al settembre del '19, data della partenza per Ronchi.

Quell'amore, si sa, gli era nato *de lonh* e ben prima che vedesse Venezia per davvero: all'interno d'un tracciato immaginativo che aveva avuto inizio già di sotto l'ali della Cicogna pratese,[65] per profilarsi, senza soluzione di continuità, fino

65 Notoriamente, questa produzione scolastica sarebbe stata divulgata da E. BODRERO, *Prose e versi dell'adolescenza*, «Nuova Antologia», A. 69° (1934-XII), vol. CCCLXXII, fasc. 1488, pp. 161-185. La composizione dannunziana riferita a «Venezia la bella» («Sorgeva *Venezia la bella* dalle acque del mare piantata su ottanta isolette e si stendeva dall'Adige ai dintorni di Aquileia coi suoi palazzi di marmo e di granito […]») è qui riportata alle pp. 178-182. Rivederla

all'asclepiadea *A Bacco Dioniso*66 e, nel decennio successivo, alla pubblicazione sulla «Cronaca bizantina» di un sonetto dedicato al *Breviario Grimani*, splendido lascito dell'illustre Car-

non ci è parso inutile. Colpisce, infatti, in questa prosa ingenua una sorta di preannuncio di *topoi* che saranno assai cari allo scrittore maturo, come la descrizione della feste veneziane, con la loro ricchezza di dati sensoriali, visivi e acustici: «Poi venivano le feste magnifiche del primo giorno dell'Ascensione quando il Doge si recava sul Bucentoro a sposare il mare. Allora […] Venezia prendeva un aspetto meraviglioso e superbo; da tutte le finestre dei palazzi di marmo sventolavano gli stendardi di porpora, i drappi d'oro; le gondole s'infioravano; le navi s'imbandieravano; e in mezzo ai canti, alle grida della folla plaudente, in mezzo a quel turbinìo di piume, a quel lampeggiare di ori e di gemme, a quella confusione di colori, a quella pioggia di fiori e di corone si avanzava magnificamente il Bucentoro con sedici ordini di remi, colle vele di porpora, colla poppa intarsiata d'oro, sulla quale stava assiso il Doge scintillante di gemme. L'aria rimbombava di suoni e di evviva, e la regina dell'Adriatico si dava ad una festa sfrenata […]» (*Prose e versi*, cit., p. 181). Già cioè si coglie, in questa giovane fantasia eccitata dalle letture, l'amore che, con l'ausilio dei *fontes* veneziani – si pensi al Molmenti della *Dogaressa di Venezia* –, condurrà, come vedremo, d'Annunzio a certe pagine famose del *Fuoco* e, già prima, del *Sogno d'un tramonto d'autunno*. Sul precocissimo *utilisateur*, cfr. però anche G. DAMERINI, *D'Annunzio e Venezia*, cit., pp. 265-266, e soprattutto G. ZORZANELLO, che, in *Gabriele d'Annunzio e la Biblioteca Marciana*, «Quaderni del Vittoriale», 37, gennaio-febbraio 1983, pp. 11-26, suggeriva un interessante riscontro con l'opera di Alphonse Royer *Venezia la Bella* (Bruxelles, Meline, 1834, voll. I-II), «guida sentimentale con [...] tenue trama romanzesca», evidenziando nel compito dell'allievo del Cicognini il puntuale coincidere d'interi passi (*ibi*, pp. 20-21, n. 1).

66 Si tratta dell'ode di *Primo vere* ispiratagli dall'opera di G. VALENTINELLI, *Catalogo dei marmi scolpiti del Museo archeologico della Marciana*, Venezia, G. Antonelli, 1863. La segnalazione di tale fonte risale a B. TAMASSIA MAZZAROTTO, *Le arti figurative nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit., pp. 101-102.

dinal Domenico alla Biblioteca di San Marco.67 Nel settembre del 1887, però, il frutto dell'erudizione leziosa e un po' *snob* di cui si compiaceva il provincialismo di Roma capitale avrebbe trovato reale riscontro: preceduti da un intervento del «Duca Minimo» sulla «Tribuna»,68 d'Annunzio, de Bosis – che aveva offerto il "passaggio"–, Ferrari e Parenti giungevano a Venezia sulla «Lady Clara», prima tappa d'un viaggio *in votis* comprensivo dell'Istria e della Dalmazia, sino a quelle bocche di Cattaro, dall'aria pura e dall'acque adamantine, che il Duca della «Tribuna» descriveva senz'aver visto mai e che avrebbe realmente per la prima volta accostato e ritratto in ben altro modo e ben altra occasione.69 Di fatto, uscito di rotta al largo

---

67 Che egli dunque non aveva visto se non nella riproduzione litografica d'una miniatura interna all'opera di P. LACROIX, *La Vie militaire et religieuse au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance*, Paris, Firmin-Didot, 1873: cfr. R. FORCELLA, *D'Annunzio 1886*, Firenze, Sansoni, 1936, pp. 59-60. Su questi influssi "marciani" si fornirà altra documentazione nel successivo *D'Annunzio alla Biblioteca di San Marco*, pp. .

68 Cfr. «La Tribuna», 11 agosto 1887, *L'Estate a Roma.* I PROGETTI, firma *Il Duca Minimo*, in G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici*, cit., I, pp. 921-925.

69 Nella celebre impresa dell'ottobre 1917 su aereo «Caproni». Nel frattempo, molto più "poeticamente", il nostro «Duca» enunciava così: «"A Ortona m'imbarcherò sul mio *cutter* "Don Juan" e risalirò, lungo il litorale, fino a Venezia, fermandomi ad ogni stazione balneare. Da Venezia passerò a Trieste. Da Trieste a Zara, a Sebenico, a Ragusa e nell'arcipelago dalmata, di rada in rada, di porto in porto, di canale in canale, d'isola in isola, fino alle bocche di Cattaro[...] Oh bocche di Cattaro, golfo sovrammirabile, dove l'aria è così soave che quasi pare opera d'un'incantagione e dove le acque hanno la purezza dei diamanti più puri! Ecco, d'innanzi alla prora, il triplice ingresso. Le montagne, in torno, sono ancore azzurre nel mattino, con le cime di schietto oro; e il mare vi si profonda come tra le braccia d'un'amante misteriosa» («La Tribuna», *L'estate a Roma*, I PROGETTI, *art. cit.*, pp. 922 e 924). Ritornando, proprio nei giorni dell'impresa di Cattaro, a quei tempi lontani, così egli avrebbe scritto nel *Taccuino* CXI (30 settembre 1917): «Vorrei che il mio cadavere

dell'estuario veneziano, Gabriele per quella volta non si sarebbe spinto più in là di Riva degli Schiavoni... Ma, per quanto inglorioso, simile esordio costituì un'esperienza d'indubbio interesse, poiché in tale circostanza d'Annunzio poté apprendere l'insoddisfacente operato del Ministero della Marina in quel secondo decennale di Lissa. E i frutti si sarebbero composti l'anno successivo sulla «Tribuna» negli interventi dal titolo *L'Armata navale e Le Navi d'Italia*, nei quali, il giovane cronista, indossate vesti tribunizie, manifestava una tensione attivistica volta a fornire incitamenti morali e alla pari suggerimenti concreti per una più accorta selezione e preparazione tecnico-intellettuale del corpo della Marina: tensione che prefigura, certo in modi pretenziosi e non privi d'ingenuità, i rapporti che, con ben altra perizia, il poeta-soldato avrebbe inviato ai superiori per attestare, dati tecnici alla mano, la necessità di un diverso, ammodernato e incrementato, utilizzo delle forze dell'aviazione.[70]

Tuttavia, mentre all'*Hôtel Beau Rivage* egli componeva quel *Frammento d'un poema obliato* che, come *Allegoria dell'Autunno*, fornirà il titolo al celebre discorso successivo, ben altri aspetti della città dovevano coinvolgere d'Annunzio, verosimilmente attratto a Venezia dalle diverse opportunità artistiche e culturali che essa proprio in quei mesi offriva al pub-

---

non fosse mai rigettato dall'onda ma si cambiasse in qualcosa di ricco e di strano "rich and strange". È il lontano sogno della mia giovinezza marina, quando navigavo sul cutter *Lady Clara* con Adolfo de Bosis, portando a poppa la bandiera azzurra con le tre conchiglie di Percy Shelley» (*T.*, 1014).

70 «Dall'amicizia con gli ufficiali della *Barbarigo* [che aveva prestato soccorso ai "naufraghi"] il d'Annunzio ebbe il suggerimento a scrivere gli articoli su questioni marinare, che pubblicò nella *Tribuna*»: R. FORCELLA, *D'Annunzio 1887*, Firenze, Sansoni, 1937, p. 316. Gli articoli in questione, stesi svolgendo gli echi della polemica fine anni Ottanta tra il Ministro Benedetto Brin e l'Ammiraglio Simone Pacoret de Saint-Bon, sarebbero dunque confluiti nell'*Armata d'Italia*.

blico italiano e straniero: *in primis*, l'inaugurazione della VI Esposizione d'Arte su progetto, di sapore *Nouveau,* di Raimondo d'Aronco, friulano di Gemona ma veneziano per *curriculum studiorum*. Occasione fertile d'incontri e di scambi d'opinione, dal momento che a visitare i padiglioni dell'Esposizione si erano recati, ricorda tra gli altri il «Capitan Fracassa», anche gli amici artisti e letterati frequentati a Roma, come Cesare Pascarella, Carlo Yriarte, Giuseppe Ferrari e soprattutto Angelo Conti e Mario de Maria.[71] Quel soggiorno spensierato e gaudente, che certo anche fu, dava agio a d'Annunzio di visitare per la prima volta la Biblioteca di San Marco e di ammirare in concreto gli oggetti ispiratori della sua fantasia, tra i quali lo stesso celebre *Breviario*.[72]

Simili opportunità, di ricercata immersione nella stimolante cultura della città, andranno artisticamente orientandosi durante i numerosi soggiorni del successivo decennio, primo del quale

---

71 Gustosa cronaca del «Capitan Fracassa», VIII (27 settembre 1887), 266, *Principia la fine* (firma «Sordello»), in R. FORCELLA, *D'Annunzio 1887*, cit., pp. 320-321: «L'allegra stagione balneare è finita, l'esposizione artistica si chiude fra un mese [...] di stranieri son pieni gli alberghi, e di italiani molti non sanno staccarsi dalle lagune più belle e pittoresche ora che mai. / C'è ancora Ettore Ximenes scultore [...] C'è ancora Gabriele D'Annunzio arrivato già con la squadra navale e errante pei flutti radiosi sulla neonata *Lady Clara*: ha aspetto mezzo assonnato e stupefatto, e, ch'io sappia, non fa versi nel paese dei versi [...]». In effetti, una volta a Roma, d'Annunzio dichiarerà di non aver composto nulla nel mese veneziano, il che, tuttavia, non risponde a completa verità.

72 Come si dirà meglio in seguito (*D'Annunzio alla Biblioteca di San Marco*, pp.), d'Annunzio avrebbe visitato la sala, di recentissima inaugurazione, dedicata al Cardinale Bessarione, in cui il *Breviario Grimani* si trovava per l'occasione esposto. Nel Museo marciano, ospitato con la Biblioteca nel palazzo Ducale, tra i vari reperti egli avrebbe potuto vedere il *Bacco Dioniso*, ma anche una scultura della *Leda*, il cui ricordo andrà a comporre un significativo tassello del percorso analettico interno alla *Licenza*: cfr. qui n. 153 e relativo testo.

fu, nel settembre del ’94, quello che vide l’autore del *Trionfo della Morte* incontrarsi con Georges Hérelle per prendere accordi sulla traduzione francese del nuovo romanzo. E il professore di Cherbourg, che, innamoratosi proprio grazie a d’Annunzio della lingua italiana, aveva con *L’intrus* già fornito un’ottima versione dell’*Innocente* (Paris, Calmann-Lévy, 1893), avrebbe introdotto il brillante scrittore presso il circolo degli esteticanti legati alla contessa de La Baume; infatti l’ospitale dama, che risiedeva a palazzo Dario, aveva affittato il palazzo Venier dei Leoni per i suoi eletti, tra i quali si distinguevano Fritz Hohenlohe, Mariano Fortuny, Eleonora Duse, tutti, si può dire, a un tiro di schioppo. Né in simile compagnia poteva, per indole e interessi, mancare Angelo Conti, proprio allora trasferito a Venezia, col compito di riordinarne le Gallerie, dal Ministero dell’Istruzione. Amico di Eleonora – che già aveva letto il poeta, detestandolo in una precoce, allertata fascinazione –, egli fu il primo sicuro tramite dei fatati *amants de Venise*, ma, com’è noto, fu soprattutto ben altro: a partire dal *Giorgione* che, occhieggiato da Gabriele tra le *nouveautés* d’una libreria veneziana, avrebbe esercitato un’influenza determinante sull’*inventio* del *Fuoco* e oltre. In effetti, la recensione comparsa nel gennaio ’95 sul primo numero del «Convito», *Note su Giorgione e su la critica*, segnava l’attivarsi d’un rapporto di continua e reciproca stimolazione intertestuale, che per il Conti avrebbe condotto dal *Giorgione* alla *Beata Riva*, per d’Annunzio alla *Glosa* del discorso del ’95 *Allegoria dell’Autunno*, e di qui, con minime varianti, all’allocuzione di Stelio Èffrena nelle pagine del *Fuoco*: ciò per rammentare solo un esempio di questo affascinante, speculare concrescere che già è stato oggetto di vari interventi, tra i quali, proprio a Venezia, le ricche ricognizioni di Ricciarda Ricorda.73 Basterà dun-

73 Cfr. R. RICORDA, *Il «fervido e sterile asceta della Bellezza»: Angelo Conti*, in *D’Annunzio e Venezia*, Atti del Convegno, Venezia, 28-30 ottobre 1988, a cura di Emilio Mariano, Roma, Lucarini,

que appena richiamare come tale complesso interscambio, in cui rientra lo stesso progetto d'apertura d'una "sezione" veneziana del «Convito»,74 configuri tra i due diversi capolavori, *Il fuoco* e *La beata riva*, ambedue fermentanti e a venire, una costante e nutrita dialettica, di letture e atteggiamenti di vita, che già lasciava visibili frutti nell'autore dell'*Allegoria*. Del resto, dei medesimi concetti e principi che il Conti veniva enucleando nell'estate del '95, mentre in lui maturava *La prova del fuoco* – ché tale era inizialmente il titolo della *Beata riva* –, egli faceva partecipe l'amico Gabriele nei momenti conviviali presso i ritrovi veneziani75 e soprattutto durante le visite di rito agli a-

---

1991, pp. 149-169, e, per un esteso esame del significativo ruolo di Angelo Conti presso d'Annunzio e viceversa, ID., *Dalla parte di Ariele. Angelo Conti nella cultura di fine secolo*, Roma, Bulzoni, 1993. Cfr., inoltre, P. GIBELLINI, *Introduzione* ad A. CONTI, *La beata riva Trattato dell'oblìo*, a cura di Pietro Gibellini, nota filologica di Elisabetta Jurcev, documenti di Giancarlo Lancellotti,Venezia, Marsilio, 2000, pp. IX-XXII.

74 Si rammenti infatti l'invito che il 2 dicembre 1894 d'Annunzio rivolge al Conti: «Mio caro Angelo, / Ti mando un invito del *Convito* che avrà due sedi: Venezia e Roma. Aggiungo due esemplari: uno per Mario de Maria e uno per Mariano Fortuny [...] / Pare, dunque, che il nostro sogno stia per avverarsi [...] Parlane subito a Marius e a Marianus. È necessario che ambedue preparino un disegno raccogliendo le più elette particelle della loro intelligenza. / È necessario che tu prepari pel primo numero (di gennaio) una nota su l'arte, una cosa delicata e profonda [...]»: in *Lettere ad Angelo Conti: Carteggio col «dottor Mistico»* – Con una Notizia di Ermindo Campana, «Nuova Antologia», A. 74 – fasc. 1603, vol. CDI, 1° gennaio 1939 – XVII, pp. 10-32, p. 20.

75 Oltre all'aristocratico «Florian», d'Annunzio e i suoi amici frequentavano il «Cappello Nero» e il «Vapore», come anche si ricava da una lettera del 23 settembre 1894 a Georges Hérelle: «Ho evitato – dopo la vostra partenza – il maligno Caffè Florian e la nota compagnia […] / Pranzerò solo, stasera, molto sinceramente rimpiangendo le nostre conversazioni al tavolo del *Cappello Nero* o a quello del *Vapore.* Vi ricordate?», in *Carteggio D'Annunzio – Georges Hérelle*

spetti monumentali della città. E qui, però, non erano sfuggite all'occhio acuto di Hérelle alcune divergenze di sensibilità e d'inclinazione: se il filosofo era un patito anche dell'architettura di Venezia, in essa reperendo il concretarsi di «quel rapporto di immediata comunicazione tra arte e natura [...]» posto «alla base del capolavoro»,76 il poeta si mostrava meno attratto dalle forme esterne della pietra lagunare, bensì affascinato dal cromatismo caldo e avvolgente dei pittori veneziani, il Carpaccio dell'Accademia, il Tintoretto di San Rocco, il Giorgione del Palazzo Giovanelli (quello della *Tempesta*), e sollecitato da talune sculture, come le tombe dogali a San Giovanni e Paolo e la statua di Bartolomeo Colleoni: di fatto, annotava Hérelle, «Il passait devant beaucoup de choses sans même accorder leur un regard: il prêtait au contraire une longue attention à celles, peu nombreuses, qui avaient l'heur de lui plaire [...]».77

In realtà, per simile divergenza trapassava una diversa concezione di Venezia: se Conti ricercava, soprattutto, la qualità apollinea della città, l'imperturbabilità ellenica del Bello universale, era il pulsare ctonio di Dioniso che d'Annunzio, originalmente muovendo dalle indicazioni del *Giorgione* contiano, andava, con rabdomantica sonda, estraendo dalla profondità silenziosa delle cose. Ne veniva, d'altro canto, che la qualità

(1891-1931), a cura di Mario Cimini, Lanciano, Carabba, 2004, LXXIV, p. 227.

76 Cfr. R. RICORDA, *Il «fervido e sterile asceta della Bellezza»*, in *D'Annunzio e Venezia*, cit., pp. 161-162, poi in *Dalla parte di Ariele*, cit., p. 84.

77 Testimonianza riportata da G. TOSI, in *Gabriele d'Annunzio à Georges Hérelle Correspondance accompagnée de douze Sonnets Cisalpins*. Introduction, traduction et notes de Guy Tosi, Paris, Denoël, 1946, pp. 25-26. Ma il medesimo ricordo è in G. HÉRELLE, *Notolette dannunziane. Ricordi – Aneddoti – pettegolezzi*, a cura di Ivanos Ciani, Avvertenza e Introduzione di Guy Tosi, Pescara, Centro Nazionale di studi dannunziani, 1984, p. 17.

stessa di questa «musica muta», tutta vibrante nella «pausa» che precede e che segue, s'incarnasse di preferenza nelle manifestazioni di una «immobilità» risultante «da passione concentrata e da violenza repressa», come l'acqua raccolta nei «canali deserti – quella triste acqua prigioniera, asservita dalle colonie umane, [...] divenuta quasi animale, presa dai contagi, ammalata delle malattie degli uomini [...]», come «i mattoni corrosi», i «marmi disgregati», o lo «strano odor febrile» emanato dal passaggio d'una «barca carica di frutti», in breve nelle manifestazioni di una vita che, per l'essere al «più alto grado» perfetta, si congiunge «naturalmente con la morte».78 Ne viene, cioè, che all'apparenza d'Annunzio finisse per condividere i medesimi itinerari prediletti dagli esteticanti *fin de siècle*, dai tanti *italianisants*, grandi o minimi, comunque pronti a scorgere nell'inerzia febbricitante della belletta veneziana «le chant d'une beauté qui s'en va vers la mort»:79 la Venezia delle *régions écartées*, sottratte alla *bêtise* borghese, dalla Madonna dell'Orto a Sant'Alvise, da San Giacomo dall'Orio a Rio Ma-

78 G. D'ANNUNZIO, *Note su Giorgione e su la critica*, in *SG.*, 306-307, già in *Dell'arte di Giorgio Barbarelli*, in *Prose di ricerca...*, vol. III: *L'Allegoria dell'Autunno*, cit., pp. 346-347.

79 «[...] qui s'en va vers la mort»: è il celebre luogo del Barrès della *Mort de Venise*, nella raccolta *Amori et dolori sacrum*, Paris, Félix Juven, 1903. Sul noto punto di vista barresiano, cfr. E. CARAMASCHI, *Maurice Barrès saggista. Dal Taine al Barrès – egotismo e storiografia nel saggismo barresiano – Venezia nell'opera del Barrès*, Venezia, Libreria Universitaria, 1966, e già P. JOURDA, *La Venise de Maurice Barrès*, in *Venezia nelle letterature moderne*, Atti del Primo Congresso dell'Associazione Internazionale di Letteratura Comparata, Venezia, 25-30 settembre 1955, a cura di Carlo Pellegrini, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, s.d., pp. 193-201, pp. 194-195 (con particolare riferimento ai percorsi barresiani). Per un quadro complessivo della visione di Venezia nell'opera di scrittori e artisti decadenti, con presupposti rintracciabili nel tardo Settecento, cfr. E. HÜTTINGER, *Immagini e interpretazioni della Venezia dell'800*, in «Paragone», XXIII, 271, settembre 1972, pp. 26-50.

rin, dalle Fondamenta Nuove alla Sacca della Misericordia, alle isole dell'estuario veneziano: e fra queste non solo, vivaci d'industria pur nel loro degrado, Murano e Burano, ma anche San Francesco del Deserto e San Michele, il modello dell'*Isola dei Morti* di Böcklin, ben visibile dalla Fondamenta su cui s'affaccia il Palazzo Contarini dal Zaffo con l'attiguo «Casino degli Spiriti»; la Venezia dei felsi marciti, dei giardini abbandonati, dei palazzi cadenti, degli edifici serrati, percorsi che, puntualmente registrati nei *Taccuini* del '96-'97, per buona parte furono esperiti sin dal '94. Nella realtà, tuttavia, una differenza profonda lo separava da chi, come Barrès, aveva – in *Un homme libre* (1887) – identificato il più evoluto dei suoi *avatar* nella grazia fantasmale del Tiepolo, e in seguito – in *Amori et dolori sacrum* – a tal punto coltivato «il suo gusto di decadente per tutte le putredini terrestri»,[80] da opporsi nel 1902 alla ricostruzione del campanile di San Marco – crollo che «davanti agli occhi del mondo [...] rappresentava per lui la prova schiacciante della sua opinione su Venezia [...]»;[81] come grande era, nonostante tutto, la distanza che lo separava da Ruskin e persino da Pater, alla cui *School of Giorgione* preferì accostarsi attraverso la mediazione di Angelo Conti, per temperamento assai più vicino di quanto egli non fosse alla sensibilità dell'autore del *Renaissance* e di *Marius the Epicurean*.

Fondamentale, dunque, fu questo soggiorno e, lasciandosi il 30 settembre Venezia alle spalle,[82] d'Annunzio recava con sé

---

80 E. CARAMASCHI, *op. cit.*, p. 32.

81 E. HÜTTINGER, *art. cit.*, p. 29. Si noti, però, che, mentre nel maggio del '16 si trovava di passaggio a Venezia per una missione al fronte, Barrès correva a verificare «les débris du chef d'œuvre» dell'amato Tiepolo, raffigurante il trasporto della casa della Vergine a Loreto, nella Chiesa degli Scalzi irreparabilmente bombardata il 24 ottobre del '15: cfr. P. JOURDA, *art. cit.*, p. 198, e E. M. GRAY, *Venezia in armi*, Milano, Treves, 1917, p. 69.

82 Data della lettera inviata a Georges Hérelle, in cui d'Annunzio afferma d'essere sul punto di lasciare Venezia per Francavilla: «Mio

un consistente patrimonio di dati e, soprattutto, la consapevolezza d'un tracciato poietico *in fieri*, tant'è vero che dalla corrispondenza scambiata con Hérelle tra l'ottobre e il novembre del '94 poteva evincersi come il romanzo veneziano fosse «già chiaro e vivo nello spirito» ossia, in termini dannunziani, già "scritto".83 E "scritto", almeno dannunzianamente, poteva considerarsi soprattutto quell'«inno al [...] trionfo» dell'Esposizione di Venezia con cui nell'aprile del '95 si sarebbe dovuta inaugurare la nostra prima Biennale, «inno» che il poeta aveva promesso al segretario della mostra, Antonio Fradeletto, ancora dall'inverno del '94, indicando come più idonea per la sua dizione l'ultima settimana d'aprile in cui doveva darsi l'apertura84. Ma d'Annunzio, che pur aveva tempestivamente annunciato la mostra sul «Convito» e personalmente curato la partecipazione del suo *Ciccillo* con l'«immensa» tela della

caro Giorgio, / parto fra due ore da Venezia per Francavilla. Piove a dirotto; e io sono carico di tutte le tristezze […]» (*Carteggio D'Annunzio – Hérelle*, cit., LXXV, p. 231).

83 Cfr. infatti la lettera del 27 ottobre, in cui si affermava il romanzo veneziano rispondere al titolo *La sublime aventure*: «Per la vostra curiosità, *La sublime aventure* è il titolo del romanzo VENEZIANO – che ho già chiaro e vivo nello spirito»), e quella del 5 novembre, in cui il titolo è ormai divenuto *La Grâce*, molto più adatto, commenta il poeta, a designare l'opera così come essa va maturando nel profondo dell'interiore: «Il romanzo di Venezia sarà intitolato *La Grâce*. Questo nuovo titolo – assai migliore dell'altro – è scaturito da una più profonda meditazione dell'opera futura» (*Carteggio D'Annunzio – Hérelle*, cit., LXXIX e LXXX, pp. 237 e 242). A conferma della gestazione in corso, Edouard Rod pubblicava sul «Journal des Débats» del 16 maggio 1895 un articolo sollecitato da un'intervista che d'Annunzio avrebbe rilasciato a Diego Angeli, apparsa sul medesimo «Journal» l'11 maggio: il dato sarà però smentito dal nostro scrittore, che dichiara l'intervista «inventata […] da cima a fondo» (*Carteggio*, cit., pp. 311-313).

84 Secondo la ricostruzione di D. VARAGNOLO, *D'Annunzio e la Biennale*, «Ateneo Veneto», A. CXXX (1939), voll. 125-126, fasc. 3, pp. 137-161, 137-138 in particolare.

Figlia di Jorio (abbisognante di un'intera parete e d'una particolare esposizione alla luce), «non si fece vedere… fino all'autunno».85 In quell'estate, infatti, si era recato nell'Ellade e il discorso veneziano, che 'discorso' non era, bensì esordio necessario del romanzo, intersecandosi con il percorso ideativo della futura tragedia micenea, doveva conoscere una battuta d'arresto. Segno tuttavia di un'uscita dall'*impasse* è la venuta a Venezia nell'ultima settimana di settembre: per visitare l'Esposizione, congetturarono i giornali, per incontrarsi (finalmente!) con la Duse al «Danieli», registrarono i biografi di Eleonora e Gabriele, leggendo nella sibillina nota del *Taccuino* VI, «Amori. et. dolori. sacra. / * 26 settembre 1895», una sicura allusione alla grande tragica.86 È incontestabile, però, che

85 *Ibi*, pp. 139-140. Ma la data della lettura dannunziana, allora fissata dal Fradeletto per il 30 di ottobre, vigilia della chiusura della mostra, sarebbe ulteriormente slittata all'8 novembre.

86 Cfr. *T.*, 77. Tra i molti che interpretarono in tal senso, cfr. C. BRECOURT-VILLARS, *D'Annunzio et la Duse: les amants de Venise*, cit., p. 69, e anche G. DAMERINI, *D'Annunzio e Venezia*, cit., p. 46. A supporto dell'identificazione della Duse con la presenza, che si è voluta leggere al "femminile", della scritta latina «Amori. et. dolori. *sacra*.» è il noto sonetto così intitolato, che, «pubblicato la prima volta nel 1905 nell'"Illustrazione Abruzzese" di Popoli», reca la data 1898, mentre «nel fregio disegnato dal Cascella» per la rivista abruzzese «si legge […] "febbraio 1896" […] Occorre tener presente il sonetto e le varie date 1895, 1896 e 1898 messe dal D'A., perché da esse si può con sicurezza stabilire la prima origine di più intimi rapporti con la Duse» (E. BIANCHETTI, *Note* a *Taccuini*, cit., p. 1233). Se tutto ciò è credibile, suona però riduttivo nel caso di d'Annunzio, in cui la biografia privata sempre è inseparabile da quella artistica. Come, cioè, si dirà nel seguito del testo, perché in quel *sacra* non cogliere anche un'allusione ai *seminalia* del romanzo? O, ancora, perché intendere "soltanto" una donna in carne ed ossa e non, anche, Venezia, la Città-Donna, appunto, dell'*Allegoria*? Ricorderemo, da ultimo, che la scritta latina, variata ma chiara eco dall'ambito religioso, si prestava in quell'arco di tempo a fortunate adozioni: prima del Barrès, che la impiegherà in *La Mort de Venise* (come *Amori et dolori sacrum*: cfr. n. 75), *Amori ac silentio sacrum* sarà il titolo di una

nella medesima annotazione si possano scorgere i poli della complessa *dispositio* su cui doveva incentrarsi *L'Allegoria* autunnale: il principio della voluttà femminile incarnato da Venezia e l'interazione con l'opposto complemento della sofferenza, ma all'interno d'una soluzione diversa da quella fornita dal *Giorgione* di Angelo Conti, sicché si potesse affermare che «il piacere è il più certo mezzo di conoscimento offertoci dalla Natura» e che «colui il quale molto ha sofferto è men sapiente di colui il quale molto ha gioito»: il che, sappiamo, sarebbe puntualmente enunciato, prima, l'8 novembre, nella sala dorata della «Fenice» dall'oratore dell'*Allegoria*, poi, nel Palazzo Ducale per bocca di Stelio Èffrena.87 Di fatto, il 27 settembre 1895, all'indomani stesso dell'appunto tracciato sul *Taccuino*, d'Annunzio apponeva la sua firma all'albo dei visitatori della Biblioteca di San Marco.88 Una visita dunque, che se certo include la frequentazione sentimentale, ha tutto il carattere d'una ricognizione *in loco* utile alla stesura effettiva, di un'attualizzazione dei dati e delle impressioni sedimentate in precedenza, e d'un saggio erudito, il primo tra i numerosi effettuati durante la gestazione del romanzo, verosimilmente per completare o verificare la fitta spigolatura artistica e storica dell'«inno» autunnale.

---

raccolta di liriche di Adolfo de Bosis, pubblicata nel 1900 a Roma, in un'edizione privata, poi nel 1907, sul XII libro del «Convito», e infine, incorporando anche le *Rime sparse*, nel 1914 (Milano, Studio Editoriale Lombardo).

87 Cfr. *F.*, 621: «Ella ci persuade ogni giorno l'atto che è la genesi stessa di nostra specie: lo sforzo di sorpassar sé medesimo senza tregua; ella ci mostra la possibilità di un dolore trasmutato nella più efficace energia stimolatrice; ella c'insegna che il piacere è il più certo mezzo di conoscimento offertoci dalla Natura e che colui il quale molto ha sofferto è men sapiente di colui il quale molto ha gioito».

88 Cfr. G. ZORZANELLO, *Gabriele d'Annunzio e la Biblioteca Marciana*, cit., p. 13.

Celebrati, dunque, gli sponsali fra la città palpitante «nelle sue mille cinture verdi» e il «divino Autunno» e con essi il nuovo mito della «Città dominatrice», fecondata dalla violenza magmatica del dio, d'Annunzio era in grado di opporre, strutturati in simboli fastosi di luce, di colore, di dionisiaca «sinfonia», i valori del suo estetismo reattivo. Provveduta, così, la spina dorsale del futuro romanzo, egli poteva preoccuparsi del resto. Innanzitutto della topografia del racconto: i *Taccuini* dell'anno successivo, che lo vedono compiere due viaggi a Venezia, a giugno e a settembre, determinato, scrive a Ugo Ojetti , a non muoversi più da Francavilla se non dopo aver steso «l'ultima pagina del *Fuoco*»,89 lasciano intravedere il reticolo ricognitivo d'una mappa già artisticamente prefigurata. Mentre frequenta gli amici Fortuny e De Maria e assiduamente Angelo Conti – alla sicura posta di spunti ideativi, che egli veniva cogliendo nelle occasioni più varie: dalle sedi culte ai freschi pergolati delle osterie veneziane –90, eccolo ripercorrere tragitti

---

89 «[...] Io sono stato a Venezia di recente. Ora non mi muoverò se non dopo avere scritta l'ultima pagina del *Fuoco*», lettera da Francavilla, datata «9. VII. 1896»: cfr. *Carteggio D'Annunzio – Ojetti*, cit., p. 88. In realtà, dopo il soggiorno veneziano di settembre, il romanzo verrà lasciato per *La città morta*: vd. la lettera, sempre a Ugo Ojetti, del 22 novembre, «Ho terminata la tragedia. Son tornato al "Fuoco"» (*ibi,* p. 90), e anche quella ad Angelo Conti del 13 ottobre: «Ho da darti qualche gioia: forse una grande gioia. Da alcune settimane ho interrotto *Il Fuoco* [...] e ho ripreso il drama. / Forse questo mese lo terminerò» (in *Lettere ad Angelo Conti*, cit., p. 21).

90 Tra le quali il prediletto «Montin», la «taverna» nei pressi dell'Accademia che costituirà lo sfondo della deliziosa «favilla» *Il fiore del bronzo* (*Il Venturiero senza ventura*, cit., pp. 48-52): "conferenza all'osteria", presieduta da «Agnolo» (Angelo Conti), che reca la data «16 ottobre 1896» e muove dal ricordo d'una visita all'illustre Museo avente puntuale riscontro nell'«altro» *Taccuino* 3, giugno 1896, (*A.T.*, 36 e sgg.). Al ritrovo veneziano, presso il quale d'Annunzio era solito recarsi anche con la Duse (cfr. G. O. GALLO, *Bianco rosso verde giallo. Quattro treni milanesi a Venezia*, «L'Ambrosiano», 9 luglio 1932: «[...] il soggiorno prediletto di Ele-

già conosciuti – come l'Accademia, attentamente esplorata ancora nel '94 –, che si vedranno rimbalzare da una fase all'altra di quel soggiorno, sino a comporre una complessa costellazione elettiva. In effetti, l'insistenza su certi luoghi, integrati in stesure diverse e poi trapassati nel romanzo accentrandosi intorno ai personaggi, ha tutto l'aspetto d'una prima selezione in rapporto alla gamma dell'effettivo sperimentato, qua e là attraversata dalle proiezioni, larvali solo sulla carta, delle *dramatis personae*: a parte Daniele Fauro, cui si farà cenno in una lettera ad Angelo Conti,91 ecco Basilio ritrarre Gabriele-Stelio nella Sala del Maggior Consiglio,92 oppure la coppia Stelio-Foscarina, fissata senza nome, ma già tradotta in schema

onora Duse, di D'Annunzio, di Pierre Loti, di tutti i pittori e gli artisti di Venezia»), il poeta avrebbe dedicato, nel 1909, un nostalgico ricordo nella lettera prefatoria allo scritto di Hans BARTH, *Osteria. Guida spirituale delle osterie italiane da Verona a Capri*, traduzione di Giovanni Bistolfi, Roma, E. Voghera Ed., 1910 – Venezia, Filippi, 1972, pp. VII-XIII, rievocando le amabili conversazioni con gli amici Angelo Conti e Mario de Maria: «Ma troppo, ahimè, quegli anni sono remoti. E la memoria, dopo aver traversato il cortile di San Damaso e sostato alquanto alla farmacia presso Fra Cirillo e Fra Diodato stillatori di soavissimi rosolii, fa un gran volo sino al ponte austriaco che disonora il Canalazzo, e cerca su la fondamenta, dietro l'Accademia, il giardino del Montin ombrato di pergole [...] Ma non più il divino pittore lunatico Marius de Maria [...] disputa con Angelo Conti [...] e pone in fuga gli avventori importuni con urli e gesti celliniani; né più il filosofo della *Beata Riva* si persuade che solo può penetrare il mistero dell'Universo, secondo il verbo del poeta di Chiraz, l'uomo il quale abbia tracannato molte coppe di vin pretto» (*ibi*, p. IX).

91 «Da alcune settimane ho interrotto *Il Fuoco* (*dove tu vivevi sotto il nome di Daniele Fauro*) [...]»: cfr. n. 84.

92 Cfr. il *Taccuino* X, 1896: «La gloria del Paradiso. Dietro Basilio che parla alla folla è un'altra folla in movimento, quella dipinta dal Tintoretto. / Egli salì con passo leggero e fermo i cinque gradini di legno che salivano al trono» (*T.*, 130).

d’azione nel cortile del Palazzo Ducale,93 e Laura-Foscarina appoggiarsi alla verde colonna della chiesa di San Giacomo dall’Orio,94 o, ancora, ecco profilarsi l’immagine di Radiana, «la donna che, sentendosi sul punto di sfiorire [...] si ritirò per sempre nelle sue segrete case», evocata nella fascinosa suggestione della Calle Gambara.95

In simile reazione, fra *topoi* “di rappresentanza” e località anche illustri, ma d’una Venezia meno esposta, o decisamente minore, è già visibile come l’estetismo reattivo di d’Annunzio tenti di assimilare, tuttavia conservandola, un’evidente direttrice paradisiaco-crepuscolare, che, se non fosse bilanciata dai simboli magnifici della «Città di vita», condurrebbe in tutt’altra direzione: tale l’itinerario tracciato da San Cassiano a San Giacomo dall’Orio a Rio Marin fino a entrare nel Palazzo Gradenigo, dove «l’erba cresce negli interstizi», dove «la ruggine macchia i davanzali» e «Tutto è morto, cadente, nell’abbandono»;96 tale la compresenza in un medesimo *Tac-*

93 Nell’«altro» *Taccuino* 2 (11, 12, 13 giugno): «Chinati, i loro volti si rispecchiavano nel liquido cerchio» (*A.T.*, 24).

94 *A.T.*, 2, 29: «Rimangono nella navata destra due colonne: una di granito roseo, l’altra verde, variegata, vegetale, profonda, come la condensazione fossile d’una verde e possente foresta [...] / A questa colonna di sogno si appoggia Laura per contemplare il fregio d’oro».

95 Cfr. il *Taccuino* VIII: «Venezia: 16 giugno 1896. ++++ / Nella Calle Gambara, presso l’Accademia, è l’orto chiuso dove vive la donna che, sentendosi sul punto di sfiorire, diede una gran festa di congedo e poi si ritirò per sempre nelle sue segrete case – ermeticamente serrate – perché gli estranei non assistessero al deperimento e allo sfacelo di sua bellezza. / Le persiane delle case sono inchiodate. Tutto è silenzio e mistero. Negli alberi cantano gli uccelli» (*T.* , 105).

96 È ancora il suggestivo «altro» *Taccuino* 2: «Rio San Cassiano – / I sandali in riposo su l’acqua malata [...] I mattoni rossi, corrosi, fioriti di sale – Palazzo Albrizzi, vecchio, nerastro, mezzo coperto di vigna vergine [...] / La gondola volta, scivolando contro il muro rossastro del giardino chiuso – sormontato dagli alberi verdi. (Rio della Madonetta). Si sbocca in rio S. Polo [...] / Ancora da muri sporgono alberi di piccoli orti – / Si entra nel Rio di S. Giacomo dall’Orio – Da

cuino, delle note dedicate al silente mistero della Casa serrata, alla scomposta vitalità del giardino Gradenigo, e a quel balzo alla Giudecca, tra la rigogliosa esuberanza del parco degli E-den, in cui il sole isolano ha nutrito innumeri fiori e frutti, il giglio, il melograno di Persefone, e da dove, nella lattescenza lagunare, si scorgono le isolette perdute dei nosocomi di San Clemente e San Servolo;97 o, infine, la sequenza descrittiva che compone le "monacelle" binate del «piccolo chiostro segreto» di Sant'Apollonia con la dovizia fruttifera e le statue vigorose, biancheggianti tra l'accesa nota del rosso, di Palazzo Capello.98

---

un orto un grande albero di acacia in fiore [...] Si entra nel Rio Marin. / / Il Palazzo Gradenigo – Si sale per alcuni gradini a una specie di corte lastricata, dove l'erba cresce negli interstizii [...] / Le inferriate esterne rugginose. La ruggine macchia i davanzali. Tutto è morto, cadente, nell'abbandono» (*A.T.*, 26-27, 28).

97 Queste esperienze si trovano registrate anche in una lettera del 17 giugno del '96 a Georges Hérelle (*Carteggio*, cit., CLXII, p. 395), in cui d'Annunzio confidava all'amico di essersi recato a Venezia «per "studii" relativi al mio *Fuoco.* […] / Venezia in questo mese è straordinariamente bella. Tutti gli orti sono in fiore. Jer l'altro, festa di S. Antonio, pel Canal grande, presso Rialto, passavano grandi barche cariche di gigli e di ciliegie: i rossi frutti e i candidi fiori! / Ho trovato "motivi" meravigliosi. […] / Addio, per oggi. Vado a fare una visita nell'isola tragica della Follia: a San Clemente, di là dalla Giudecca. / Vi mando i petali d'un fior di melograno. Jeri, in un orto, gli alberi ne brillavano; e v'erano da per tutto papaveri fiammanti. / Da per tutto *Il Fuoco*». Tutti, effettivamente, luoghi e «motivi» che ricorreranno nel romanzo; e il giardino dove il poeta ha colto il fiore del melograno è, con ogni probabilità quello degli Eden: il segreto rifugio di Foscarina (*F.*, 753-754).

98 Sono le splendide annotazioni, già artisticamente proiettate e quasi puntualmente trasposte nel romanzo, che si trovano racchiuse nei *Taccuini* VIII e IX: cfr. in particolare T.,105-108, e T., 117-118. Sul fascino dei vecchi giardini veneziani, così sottilmente interpretato da d'Annunzio, si veda G. DAMERINI, *Giardini di Venezia*, Bologna, Zanichelli, 1931, ricostruzione storicamente documentata e resa suggestiva da un prezioso corredo fotografico: cfr. in particolare, per i

In realtà questa Venezia vicina e a un tempo remota, isolata dalla vita che ferve a pochi passi, vera e propria pausa musicale sull'onda della malinconia, diverrà nel romanzo il correlativo oggettivo dell'ambivalenza di Foscarina, figura autunnale, di quell'opulenza presàga della vecchiezza e presto diserta, e a un tempo regina preposta alla vita ctonia – ambivalenza che si esprime nell'intreccio di abbandono e d'incontrollata esuberanza dei luoghi a lei collegati –, complementare ad Èffrena, e, nonostante tutto, su lui trionfante.99 Un polo di significazione, dunque, essenziale, che abbisognava di ulteriore corredo. Significativamente, a Murano, Burano, Torcello, che, secondo la testimonianza di Hérelle, già gli erano note,100 s'aggiunge ora la

giardini menzionati dal poeta, pp. 70-71 (palazzo Gradenigo e giardino di palazzo Cappello) e 103-107 (il giardino Eden); ampia descrizione è sempre qui dedicata agli orti muranesi che, come il giardino alla Giudecca, saranno teatro di un episodio della *Licenza*. Inoltre, fra i contemporanei di d'Annunzio, si vedano i ricordi dello stesso F. EDEN, *A garden in Venice*, London, Offices of «Country Life», 1903, e di A. LINDSAY, *From a Venetian Balcony and other poems of Venice and the near lands,* London, Kegan Paul & Trench Trübner, 1903, recante una descrizione di luoghi "dannunziani", tra i quali anche il giardino della Giudecca, con la sua fioritura di gigli, limoni, rose, melograni (*In the time of lilies – Dedicated to Mrs. Eden*); infine, più di recente, cfr. C. MOLDI-RAVENNA, T. SAMMARTINI, G. BERENGO GARDIN, *Giardini segreti a Venezia*, Venezia, Arsenale, 1988.

99 Cfr. G. VENTURI, *Il tempo, gli eroi, il giardino abbandonato nel «Fuoco» di Gabriele d'Annunzio*, in *D'Annunzio e Venezia*, cit., pp. 171-185, p. 176 in particolare: «Nel trionfo del passato, nell'annullamento della certezza, Foscarina/giardino abbandonato ha la piena consapevolezza della sua superiorità; una consapevolezza che [...] permette l'accordo tra paesaggio e moti psichici e, ancor più evidentemente, tra una situazione e la sua metafora».

100 Vi si era recato, appunto con Hérelle, nel 1894: «Fuori Venezia non facemmo se non una grande escursione. Il commendatore Cesare Augusto Levi, consultatore del Museo di Torcello e ispettore della Scuola di merletto di Burano, ci invitò a visitare le sue zone e noleggiò una grande barca [...] Esaminammo a lungo la meravigliosa chie-

visita a settembre, in compagnia di Angelo Conti, di San Francesco del Deserto, la cui registrazione contiene per intero i materiali della visita, con la stessa meta e il medesimo itinerario, di Stelio e Foscarina.101 Ma le difficoltà di *dispositio* incontrate nella stesura lo costringeranno a un nuovo soggiorno veneziano. Nell'ottobre dell'anno successivo, nel quale non risulta che avesse visitato la II Esposizione, d'Annunzio ritorna su *loci* trascelti in precedenza o altri ne scopre, comunque operando una più marcata funzionalizzazione in senso artistico. Tra questi interventi è il fondamentale *Taccuino* XV (ottobre 1897), dedicato a un altro luogo-figura della malinconia – la visita con Eleonora a Ca' Frollo della Giudecca dove vive la «clarissa d'oltremare» Henriette Macy –102 e soprattutto a una detta-

---

sa di Torcello [...] Contemplammo per molto tempo i mosaici bizantini [...] Al ritorno ci fermammo a Burano, per visitare i laboratori della Scuola di merletto [...] D'Annunzio parve interessarsi molto alle operaie ed ai merletti. / Ci fermammo anche a Murano, per visitarvi una vetreria d'arte. Fu fatto davanti a noi pressappoco ciò che si fa nel *Fuoco* davanti a Stelio Effrena e alla Foscarina, quando visitarono la "fornace" di Murano»: G. HÉRELLE, *Notolette dannunziane*, cit., pp. 17-18. Primi sedimenti memoriali che, uniti a quelli del *Taccuino* XV, confluiranno nel romanzo del '900, nel motivo del «giardino di refe» buranese di Andriana Duodo e nella descrizione, a Murano, dell'opera del maestro Seguso.

101 I materiali di questa visita sono riportati nel già richiamato *Taccuino* IX (*T.*, 121-126); anche Angelo Conti vi fa cenno nella *Georgica dello spirito*, intervento comparso sul «Marzocco» il 13 settembre 1896.

102 Il cospicuo ricordo dedicato alla «clarissa» nel *Taccuino* XV (*T.*, 197-201) è inaugurato dall'annotazione «= MISS MACY (17 ottobre 1896). –*». Cfr. , però, anche la gentile «favilla» del *Venturiero senza ventura*, cit., pp. 53-59. Sulla «Francescana della Ca' Frollo», che Eleonora Duse avrebbe appunto fatta conoscere al poeta, ci ragguaglia G. DAMERINI, *Ricordi su Eleonora Duse e Gabriele d'Annunzio. Otto lettere del Poeta a Mariano Fortuny per la "Francesca da Rimini"*, «Quaderni dannunziani», 1958, fasc. XII-XIII, pp. 165-198, pp. 181-184. Eccentrica artista americana, Miss Macy lavorava alla riproduzione in gesso dei più insigni monumenti veneziani,

gliata descrizione di Murano. La speciale attenzione di d'Annunzio per i prodotti, i materiali e le tecniche di lavorazione vetraria, largamente attestata nel *Taccuino*,[103] si tradurrà, all'interno del romanzo, nella poetica ricreazione del fascino insulare e nel celeberrimo episodio, complemento metaforico al Maestro dell'«Epifania del fuoco», ambientato nella fornace dei Seguso. Simile trattamento richiede però qualche precisazione. Come verificheremo in pagine successive, è più che verosimile che, giungendo a Murano, d'Annunzio già conoscesse l'opera dell'abate – egli stesso discendente da famiglia di maestri vetrai – Vincenzo Zanetti,[104] che, fra le sue molteplici iniziative, aveva fondato un museo di vetri archeologici e muranesi. Convinto che «ripetere le forme del passato» significasse

---

occupando «[...] con alcuni operai la soffitta di quella Pensione Frollo ove la Duse era più volte scesa ad abitare, tra le Zitelle e un orto di Mario De Maria [...] in una palazzina rinascimentale piuttosto malandata [...] Là, dunque, l'attrice e la «Clarissa d'oltremare» s'erano incontrate; una vivace simpatia [...] che si trasmutò in amicizia duratura [...]». Donna di grande umanità, amica anche dei poveri e dei bisognosi, Miss Macy, «a differenza del più degli stranieri», non lasciò Venezia «durante il duro periodo della prima guerra mondiale [...] né, definitivamente, mai, se non per morire di una tragica morte [...] Aveva imparato a vogare a remi incrociati al modo delle donne di Burano [...] fu sorpresa da un temporale mentre tornava da Murano a Venezia; la sua imbarcazione, leggerissima, si capovolse [...] Il suo corpo fu ritrovato qualche giorno dopo già macerato dall'acqua della laguna».

103 Il *Taccuino* XV, infatti, registra i tipici prodotti dell'arte muranese (*T.*, 201-202); una lista dei principali «fabricanti» (*T.*, 202); i materiali impiegati (*ibid.*); la minuziosa descrizione della lavorazione del vetro all'interno d'una imprecisata fornace (*T.*, 205-206), e infine il lavoro delle *impiraresse* lungo la Fondamenta dei Vetrai (*T.*, 207).

104 Per la verifica della lettura dannunziana dello Zanetti, rinviamo al successivo *D'Annunzio alla Biblioteca di San Marco*, pp. : dal riscontro preciso dei testi si evince che d'Annunzio doveva allora già conoscere l'opera dell'abate, tant'è vero che la medesima stesura del *Taccuino* XV risulterebbe orientata da più informazioni attinte al celebre scritto zanettiano *Guida di Murano e delle sue fornaci vetrarie*.

«acquisire una capacità tecnica-esecutiva eccezionale»,[105] sì da superare la crisi in cui versava l'industria isolana, lo Zanetti aveva anche descritto in una ricca *Guida* le attività e i materiali utilizzati nel passato dai principali «fabricanti» dell'arte locale.106 Proprio dallo Zanetti, dunque, sostiene Gino Damerini, muoverebbe la favola di Dardi Seguso, l'artefice dell'organo a settemila canne insufflate da Ornitio, e, precisamente, «dalla presenza, di cui parla l'abate [...], in una famiglia di vetrai muranesi, di un celebre costruttore seicentista di organi: Giuseppe Barbini; D'Annunzio associò l'arte dell'organaro a quella del vetraio, e immaginò la figura del maestro del fuoco che s'affanna a far di vetro il suo stromento immenso».[107] Tuttavia, si dovrebbe aggiungere, nella *Guida* è attestata la precisa esistenza di musici-maestri vetrai del Cinque-Seicento, suonatori e costruttori di trombe e anche di organi di vetro, il che costi-

---

105 Cfr. A. GASPARETTO, *Dalla realtà archeologica a quella contemporanea*, in *Mille anni di arte del vetro a Venezia*. Catalogo della Mostra, Venezia – Palazzo Ducale – Museo Correr, 24 luglio/24 ottobre 1982, Venezia, Albrizzi, 1982, pp. 15-38, p. 34.

106 Soffocata dalla concorrenza austriaca, che inondava il mercato veneziano con la sua produzione di Boemia, l'attività vetraria muranese aveva subito nell'Ottocento un grave tracollo. Segni di ripresa evidenti si avranno però nella seconda metà del secolo, con artisti, da Pietro Bigaglia a Lorenzo Radi, da Giuseppe Gaggio ad Angelo Fuga, interessati al ripristino delle tecniche tradizionali o alla sperimentazione di nuove paste vitree. Tuttavia, chi «coordinò con un'azione tenace e stimolante i risultati delle esperienze di questi artigiani, dirigendoli a un fine ben preciso, fu l'abate Vincenzo Zanetti», che, oltre a fondare nel 1861 un museo del vetro, s'incaricava, nel '62, dell'apertura d'una Scuola festiva di disegno, ed organizzava «nel 1864 quella prima Esposizione Vetraria Muranese che mostrò tutti i diversi lavori prodotti nell'isola [...]»: A. GASPARETTO, *Dalla realtà archeologica a quella contemporanea*, cit., p. 34.

107 G. DAMERINI, *D'Annunzio e Venezia*, cit. p. 73. Riprenderemo, con diverso argomento, questo punto in *D.BM.*, n. 116 e relativo testo.

tuirebbe un termine di riferimento più appropriato.[108] Certo, non sarebbe stata, questa, la sola derivazione dallo Zanetti,[109] ma per ora basti richiamare il rilevante valore poietico della fonte muranese, il suo sicuro contributo all'attivazione d'un nuovo percorso dialettico entro il romanzo ormai prossimo: l'azione demiurgica del fuoco si scontrerà ma si congiungerà anche, nel nome di Seguso, con la favola dell'infelice Dardi; alla pari del calice prezioso, «simile nel suo orlo violetto alle meduse», che, trasposto dal *Taccuino* XV (*T.,* 202), reagirà con l'immagine dell'«Estate defunta, chiusa nell'involucro di vetro opalino [...] in fondo alla laguna [...]», associata alla morte per acqua di Perdilanza. Squilli di vita trionfante e suoni di elegia, sottili come quelli che l'autore delle *Faville* avrebbe un giorno riascoltato nello sgocciolìo di una cannella, rammentando l'organino di vetro che egli aveva «veduto un giorno nel Museo di Murano».[110]

Nello stesso periodo si compiva la visita con la Duse alla Riviera del Brenta. Registrata nel ricco *Taccuino* XVI, prima di

---

108 Per i luoghi riportati e tutti i necessari riscontri bibliografici, cfr. *D.BM.*, nn. 92, 115-116 e relativo testo. Si rammenti, d'altra parte, che il *Taccuino* dannunziano registra fra i preziosi oggetti la presenza di una *tromba di vetro* che costituisce un reperto museale (come, a parer nostro, tutti gli oggetti annotati): «Il colore indefinibile del vetro antico. *Una tromba di vetro* in un astuccio, carnevalesca» (*T.*, 202).

109 Cfr. qui n. 99.

110 Cfr. *Dell'amore e della morte e del miracolo*, «favilla», datata «*Maggio 1905 in Firenze*» e riferita alla malattia di Alessandra di Rudinì, nel *Compagno dagli occhi senza cigli*, cit., p. 628: «Nella notte lo sgocciolìo della cannella, che ha cinque o sei note lente, mi fa pensare a quell'organino di vetro veduto un giorno nel Museo di Murano; il quale sonava così lentamente che non si poteva quasi cogliere la melodia. Tormento del non ritrovare quell'arietta, il cui ricordo è suscitato dalle gocciole notturne». Ma il ricordo di «quell'arietta» era, suggestivamente, già nel *Fuoco*: cfr. *D'Annunzio alla Biblioteca di San Marco*, p. .

essere assunta nel *Fuoco* la medesima materia era disvolta nel *Sogno d'un tramonto d'autunno*: consacrazione della malinconia come nota dominante nell'opulenza autunnale della Gradeniga e nel suo correlato spaziale – il medesimo di Foscarina, appunto – d'abbandono e incombente decomposizione. In realtà, nella sua interpretazione segnatamente estetizzante di paesaggio e figure, d'Annunzio trasfondeva in poetica sintesi numerosi apporti eruditi sulla storia e sul costume di Venezia: fra i quali, innanzitutto, quelli di Pompeo Gherardo Molmenti, il nume tutelare dell'arte veneziana fino al fascismo, l'autore della *Dogaressa* e della *Storia di Venezia nella vita privata*,111 da d'Annunzio contattato e frequentato epistolarmente ai tempi della nuova «Bizantina», e per la cui opera, certamente notagli sin da allora,[112] i ripetuti soggiorni veneziani avrebbero rinverdito l'interesse. È infatti palese come non solo i prelievi molmentiani visibili nel *Fuoco* già siano nel *Sogno*, ma come an-

111 Un bel ritratto dello studioso veneziano ci consegnava G. ZORZANELLO, nello scritto, tutto dedicato a Venezia, *Ancora su D'Annunzio e Molmenti. Note su Maurice Barrès, Thomas Mann e il colera a Venezia nel 1911*, «Ateneo Veneto», A. CLXXXIII (1996), vol. 34, pp. 175-198.

112 Infatti il Molmenti, di cui d'Annunzio cercava di assicurarsi la collaborazione per la «Cronaca bizantina», era già famoso negli anni Ottanta, visto che «[...] da diversi anni pubblicava articoli di soggetto veneziano nei più diffusi periodici della capitale. E già aveva visto la luce (nel 1880) la prima edizione della *Storia di Venezia nella vita privata* [...] seguita da altri importanti lavori: *Tiepolo. La villa Valmarana* (1880), *La dogaressa di Venezia* (1884), *Il Carpaccio e il Tiepolo. Studi d'arte veneziana*»: G. ZORZANELLO, *D'Annunzio e Molmenti (con lettere inedite di G. d'Annunzio, P. Molmenti…)*, cit., p. 131. Inoltre, dal tono confidenziale del carteggio dannunziano all'altezza dell'85, lo Zorzanello evinceva «che i due si fossero conosciuti a Roma (il poeta non aveva ancora visto Venezia), verosimilmente nelle redazioni dei giornali romani («Fanfulla», «Cronaca bizantina», «Capitan Fracassa») dove "chi veniva da altre città era sicuro di trovarvi tutta Roma politica, letteraria e artistica, da Grimaldi a Tosti, da Cavallotti alla Duse"»: *ibi*, p. 133.

che, nella breve economia della tragedia, essi acquistino uno spiccato rilievo funzionale direttamente innestandosi entro la definizione delle *dramatis personae* e del corredo ambientale: tale, nell'inquadratura dell'orto della Gradeniga carico di frutti, il riferimento al dazio con cui le Dogaresse coprivano il costo del loro sfarzoso abbigliamento,113 ma tale, anche, la visione del ricco Bucintoro di Pantèa, che con una scorta pavesata «va navigando per la Brenta» – animata trasfigurazione delle note molmentiane sui festeggiamenti dogali, specie sull'incoronazione di Morosina Grimani.

Del resto, quanto il 1897 segnasse un periodo di visitazione erudita lo si ricava in parallelo dall'annotazione dell'«altro» *Taccuino* 6, «*Habiti antichi* – di Cesare Vecellio», effettuata in quell'ottobre a Venezia durante un probabile spoglio alla Marciana e rivolta simultaneamente al romanzo e alla tragedia, visto che, come verifichemo, gli *Habiti antichi* sono da inscriversi, oltre che tra le fonti del *Fuoco*, nel corredo inventivo del *Sogno*: nel preciso richiamo alla veste *rovana* indossata, prima che da Foscarina, dalla servente Lucrezia,114 e all'usanza, riferita a Pantèa, delle donne di Venezia, specie se cortigiane, d'imbiondirsi i capelli sulle altane lasciando agire al sole un particolare impasto sino ad ottenere quella tipica, celebrata nel mondo, coloritura rossastra.[115]

---

113 Il prelievo dal Momenti della *Dogaressa di Venezia* sul dazio dei frutti si trova segnalato in G. ZORZANELLO, *Gabriele d'Annunzio e la Biblioteca Marciana*, cit., p. 15, per *Il fuoco*, e p. 24, n. 31, per il *Sogno*.

114 Il rapporto *Fuoco – Habiti antichi* sarà tracciato, in tutt'uno con il concorrere di fonti francesi, nel successivo *Da Venezia all'Île de France:* Il fuoco *e il genere della "peinture en prose"*, pp.   , mentre sul rapporto *Fuoco – Sogno* e fonti veneziane si ritornerà dettagliatamente in *D'Annunzio alla Biblioteca di San Marco*, pp.   .

115 È quasi certo, però, che l'assunzione di tale dato sia stata sollecitata dalle opere di Ernesto Volpi e dello stesso Molmenti, che più volte si richiamano al Vecellio: anche per tali derivazioni, cfr. qui *D'Annunzio alla Biblioteca di San Marco*, pp.   .

La registrazione del Vecellio figura, in realtà, entro una cospicua lista di *Opere di musica* italiana antica probabilmente tratta «dal catalogo delle opere di teoria e pratica musicale della Biblioteca Marciana di Venezia».116 In effetti, anche sul fronte della musica l'impegno ricognitivo appare ora particolarmente intenso. A maggio, invero, d'Annunzio aveva incontrato Romain Rolland, grande amante di Wagner, ma anche persuaso che la riforma del musicista tedesco avesse chiari precursori nella Camerata dei Bardi e in Claudio Monteverdi. La «scoperta», osservava Ivanos Ciani, «giungeva opportuna al D'Annunzio, nato alla tragedia dopo il ritorno alla cuna dei padri (il viaggio in Grecia) e sùbito pronto a raccoglierne e rinnovarne l'eredità. E l'imperativo divenne allora quello di mostrare che Wagner [...] aveva fallito l'aggancio con la Grecia».117 Quel disegno, invece, sarebbe – nelle intenzioni – riuscito a lui, d'Annunzio, che già l'anno precedente aveva, con la *Città morta*, approntato la prima tragedia moderna "fedele" allo spirito della civiltà classica e che, d'altro canto, «tra il febbraio e il settembre 1897», faceva intonare a Donatella Arvale l'*Arianna* di Benedetto Marcello e poi quella di Claudio Monteverdi.118

---

116 Cfr. *A.T.*, 61-62, sotto il titolo «Opere di Musica». La congettura è di I. CIANI, *Gabriele d'Annunzio alla ricerca della musica*, in *D'Annunzio la musica e le arti figurative*, Atti del Convegno di Gardone Riviera, 20-22 aprile 1982, «Quaderni del Vittoriale», 34-35, luglio-ottobre 1982, pp. 38-57, p. 44 in particolare. Ritorneremo sull'argomento in *D.BM.*, n. 76 e relativo testo.

117 Cfr. I. CIANI, *art. cit.*, p. 48; per l'incontro con Rolland, *ibi*, pp. 43-44: tuttavia la segnalazione, avverte lo studioso, era già in G. TOSI, *D'Annunzio visto da Romain Rolland*, «Il Ponte», XIX, 3-4, marzo-aprile 1963, pp. 339-362, 505-521, ma cfr. anche ID., *Introduzione* a G. HÉRELLE, *Notolette dannunziane*, cit., p. XXIII: «È a Roma, nel 1897, che Romain Rolland e d'Annunzio si sono incontrati: nel salotto dell'erudita contessa Lovatelli, al Palazzo Orsini, e a Villa Medici [...] li unisce un identico amore per la musica antica [...]».

118 I. CIANI, *art. cit.*, p. 43: «La cantatrice del Fuoco avrebbe dato, al primo apparire nelle pagine del romanzo (composte, quelle che lì la

Il recupero del divinissimo Claudio segnava l'inizio d'un lungo amore, immediatamente coltivato con studi e ricerche a largo spettro, ma specialmente tra Venezia e Ferrara, anche percorrendo, ipotizzava Gian Francesco Malipiero, i fogli di quell'obliato *Giardino* di madrigali ferraresi, di cui è infatti traccia nel *Secondo amante di Lucrezia Buti*, edito proprio a Venezia nel 1591 da Giacomo Vincenti.[119] In realtà attraverso «la nuova utopia di un [...] teatro, latino e italiano», o la contrapposizione di Monteverdi a Wagner, della musica italiana barocca «al presente tedesco» – «in mancanza di un presente "latino" di sufficiente peso» –,[120] incominciava a prender corpo quel progetto di riscossa dei popoli latini contro la "barbarie" germanica destinato a investire larga parte dell'opera successiva e a travasarsi nell'estetismo eroico del poeta-soldato. Di tale processo, Venezia, con i suoi preziosi sussidi bibliografici e la testimonianza dei suoi grandi, marcava dunque le origini indelebilmente. Ed è, con ogni probabilità, a riconoscimento di simile ruolo che d'Annunzio avrebbe trascritto in chiusura al *Taccuino* XV, interamente dedicato alla città lagunare, l'affermazione di Anatole France: «Je voudrais que les peuples latins s'unissent pour élever sur quelque plage illustre et déserte un monument à la Méditerranée morte, qui porta jadis sur ses eaux charmantes la plus belle chose du monde, le génie grec, et la plus grande, la paix romaine» (*T.*, 211), in cui egli certo avrà letto gli intenti che ormai fermentavano in lui e

---

interessano, tra il febbraio e il settembre 1897), la sua voce all'*Arianna* di Marcello e, poco più tardi, a quella del Monteverdi». Lo studioso si stava qui riferendo alla testimonianza delle carte del poeta conservate presso l'Archivio Personale del «Vittoriale»: cfr. p. 55, nn. 19 e 24.

119 G. F. MALIPIERO, *Ariel Musicus*, cit., p. 2.

120 P. BUSCAROLI, *Ariel musicus*, in *D'Annunzio la musica e le arti figurative*, cit., pp. 9-37, pp. 31-32 in particolare.

che facevano di Venezia un simbolo maestoso di potenza e bellezza.121

Nel maggio 1899, mentre al «Rossini» Eleonora Duse ed Ermete Zacconi interpretano *La Gioconda*, s'inaugura a Venezia la III Esposizione, dove si distinguono le opere di Michetti, con ben 168 pezzi, di Mario de Maria, con gli egregi *Cipressi di Villa Massimo* e *Fine d'un giorno d'estate*; Mariano Fortuny, con il *Ritratto della Principessa Hohenlohe*; Giulio Aristide Sartorio, con il celebre trittico *Le Vergini savie e le Vergini folli*; e Franz Lenbach, con un *Ritratto di Eleonora Duse*. Ve n'era abbastanza per attirarvi d'Annunzio, che non solo particolarmente ammirò l'opera di Sartorio e di *Marius pictor*, ma anche il *Ritratto d'Eleonora Duse* del Lenbach, da qui verosimilmente ricavando uno spunto per il romanzo, là dove, dinnanzi alla Casa serrata di Calle Gambara, Foscarina accenna al pittore bavarese e a Radiana di Glanegg.122 Il romanzo, inve-

---

121 Pertanto, l'unione della razza latina, caposaldo ideologico del conflitto, si costituiva anzi tutto in sede letteraria. A riguardo, il contributo degli scrittori francesi fu davvero determinante, e non meno significativa sarebbe l'investitura a guida di tale principio che due anni prima d'Annunzio aveva ricevuto per la penna di Eugène Melchior de Vogüé nel saggio, che affermava l'importanza di d'Annunzio fuori Italia, *La Renaissance Latine. G. d'Annunzio: Poèmes et Romans*, «Revue des deux mondes», 1° gennaio 1895, pp. 187-206.

122 Per il passo menzionato cfr. *F.*, 688: «— Dunque? — domandò Stelio — Che fa Radiana? Non mi avete ancóra detto chi ella sia e perché chiusa. Raccontatemi. Ho pensato a Soranza Soranzo / — È la contessa di Glanegg, una tra le più alte dame della nobiltà viennese, forse la più bella creatura ch'io abbia mai incontrata in terra. Franz Lenbach l'ha ritratta nell'armatura delle Valchirie, col casco dalle quattro ali. Non conoscete Franz Lenbach? […]». La congettura dello spunto, che, a partire dal dipinto del Lenbach sarebbe trapassato nel *Fuoco*, si trova in D. VARAGNOLO, *D'Annunzio e la Biennale*, cit., p. 147: «[…] d'Annunzio si sarà certo recato all'Esposizione […] anche con la Duse, e con lei avrà sostato dinanzi al suggestivo ritratto che della grande attrice nostra aveva esposto il grande pittore tedesco […] Il *Fuoco* era allora in elaborazione ed è probabile che

ro, sta ormai per giungere a capo della sua tormentata vicenda, e l'artefice sembra voler congedarsi dalla materia con un'ulteriore ricognizione *in loco*. A settembre, da un incontro a Zurigo con il pioniere negli studi di musica antica Arnold Dolmetsch, ecco lo scrittore trarre nuove sollecitazioni per quel prezioso filone d'interessi apertosi a Venezia e progettare intorno allo splendido liuto di «Mario Steger» un'aggiunta al copione di Lady Myrta;123 a ottobre, poi, ritornando da Vienna, in cui ha assistito al trionfo della *Gioconda*, fa sosta nella città lagunare, dove ripercorre con sensi acuiti i tragitti prediletti, registra monettianamente il variare delle cose, l'incolta bellezza autunnale del giardino Gradenigo, il diafano latte «disciolto» nell'aria, lo scintillìo dei marmi della basilica;124 e, infine, prima di far adeguatamente "morire" quel grande, si reca a visitare la casa di Wagner.125 Sicché, nel gennaio successivo, egli

---

quel ritratto abbia suggerito l'accenno che, nel romanzo, la *Foscarina* […] fa appunto al Lenbach e alla contessa di Glanegg, da lui ritratta nell'armatura delle Valchirie». E forse rammentando proprio questa pagina del *Fuoco*, la Duse avrebbe nutrito per il ritratto del Lenbach un'affezione particolare. Secondo, infatti, la testimonianza del Malipiero, Eleonora diceva «"che le portava fortuna e che quella era veramente la sua immagine. Se lo trascinava dietro dovunque. Prima di recitare apriva la valigia, cavava il quadro e stava a guardarselo"»: cfr. S. BERTOLDI, *Per la piccola Eleonora l'onore delle armi*, cit., p. 13. Tra le varie ragioni d'interesse di questo passo vi è però anche il fatto che il richiamo a Soranza Soranzo sia costruito su d'un sicuro imprestito dal Molmenti della *Dogaressa di Venezia*: cfr. *D.BM.*, n. 64.

123 Ne reca testimonianza l'«altro» *Taccuino* 12: «+ LADY MYRTA trova la cassa d'un VIRGINALE dipinta da Giorgione – / Arnold le ricompone l'*anima*» (*A.T.*, 130; *c.d'A.*). Tuttavia, a differenza di altri materiali, lo spunto narrativo riguardante Lady Myrta non verrà utilizzato nel *Fuoco*.

124 Elementi descrittivi puntualmente anticipati dai *Taccuini* XXX (*T.*, 342, 344) e XXXI (*T.*, 349).

125 Cfr. *Taccuino* XXXI (*T.*, 350-351). A riguardo, vd. anche *VE.I.*, n. 22.

poteva registrare nella prosa della memoria: «Ho lavorato quasi tutta la notte al mio romanzo veneziano. Se questo ardore mi dura, fra tre settimane l'avrò compiuto».126 E l'ardore, come sappiamo, durò.

Gli anni compresi tra il 1900 e il 1907 vedranno raramente nella città di San Marco la presenza di d'Annunzio, che ormai ha centro d'ispirazione e dimora fissa in Toscana. Persino le mostre dell'Esposizione, che l'avevano avuto ospite abituale, vengono da lui disertate, ad eccezione di quella del 1901, quando a maggio si reca a Venezia per assistere alla rappresentazione della *Città morta* e per leggere, presso la «Fenice», la *Canzone di Garibaldi*,127 e di quella del 1903, ma per una visita fuggevole e quasi in incognito. Tuttavia, come anche dimostra il sonetto dedicato, per l'Esposizione del 1905, allo scultore Leonardo Bistolfi, d'Annunzio mai interruppe i rapporti con la cultura e l'arte veneziane, che a loro volta sempre li mantennero con lui, per mezzo d'opere a lui ispirate (dalla *Morte del Cervo* di Clemente Origo a *I cavalli del Sole* di Adolfo De Carolis) o dedicate ai suoi familiari (come il bel *Ritratto della Signora d'Annunzio* di Antonio de La Gandara). Un'altra visita significativa sarà naturalmente nell'aprile del 1908, per la *mise en scène* della *Nave*, nella quale il metaforizzarsi della tensione ideologica in una "venezianità" frutto, notoriamente, di letture erudite e a spessore fortemente simbolistico (molta iconografia *fin de siècle*: la "crudeltà" di un

---

126 È il noto *incipit* del *Compagno dagli occhi senza cigli* (cit., p. 415): vi si vede d'Annunzio intento alla ricreazione dei materiali della visita muranese.

127 «[...] su invito della Lega Navale, egli aveva parlato prima della necessità di armare l'Italia sul mare, ed aveva letto, poi, tra scrosci [...] di applausi, la *Canzone di Garibaldi*»: G. DAMERINI, *D'Annunzio e Venezia*, cit., p. 86. La cronaca dell'Esposizione del 1901 e di quelle successive, cui d'Annunzio partecipò, se non di persona, pur sempre *in pectore*, è attestata in D. VARAGNOLO, *D'Annunzio e la Biennale*, cit., pp. 148 e sgg.

Khnopff, ad esempio, ma già Moreau, e soprattutto Flaubert) è di per sé significativo d'un rilevante episodio nella crescita di quell'estetismo in chiave eroica che, d'opera in opera, dalla giovanile *Armata d'Italia* all'osteggiata *Canzone dei Dardanelli*, si travaserà, infine, nell'azione del periodo bellico. È anche vero però che, dopo la «vasta rappresentazione epica della stirpe veneta», si dovranno attendere gli anni della guerra prima che la città di San Marco ritorni a parlare davvero al cuore dell'uomo e ai sensi del poeta.128

Il maggio del 1914 avrebbe consegnato alle cronache l'immagine d'una città non molto diversa da quella dipinta nella calda e luminosa leggiadria d'aura settecentesca d'un Gia-

---

128 Non ci siamo soffermati sull'argomento, perché ampiamente conosciuto. Raggruppiamo qui, piuttosto, vari riferimenti: della «rappresentazione epica della stirpe veneta» d'Annunzio aveva scritto a Georges Hérelle nella lettera datata «Marina di Pisa, * Ognissanti 1904»: «Ho pronta una nuova tragedia "La Nave" – che è una specie di vasta rappresentazione epica della stirpe veneta che dalle sue isole si protende verso l'alto Destino. Come nella *Figlia di Jorio*, il protagonista è un popolo intero» (*Carteggio D'Annunzio – Hérelle*, cit., CCLXXXVI, p. 570); inoltre, per quanto riguarda le fonti della tragedia, esse venivano rese note ancora da I. CALIARO, *D'Annunzio lettore-scrittore*, Firenze, Olschki, 1991. Varrà la pena di rammentare che, grazie ad un ampio corredo documentario, lo studioso correggeva l'indicazione riduttiva del Damerini, che aveva circoscritto il *dossier* storico della tragedia adriaca sostanzialmente alle «prime cento pagine della *Storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica* di Pompeo Molmenti» e ai «primi cinque capitoli del volume primo della *Storia documentata di Venezia* di Samuele Romanin» (*ibi*, pp. 63-92). Per ciò che riguarda gli apporti letterari, in special modo quelli flaubertiani, Caliaro ne forniva puntuale documentazione nel cap. *Flaubert e i profeti nella Venezia arcaica*, pp. 93-116. Sulla *Nave* ora si attende, però, la pubblicazione della ricchissima indagine, con molti scavi sull'intertestualità dannunziana, condotta da M. M. CAPPELLINI, *Per un'edizione commentata della «Nave di Gabriele d'Annunzio»*, Dottorato di Ricerca in «Filologia, interpretazione e storia dei testi italiani e romanzi», Università degli Studi di Genova, 2006.

como Favretto. Mentre le opere esposte alla Biennale, quella di Medardo Rosso specialmente, richiamano i principali nomi dell'intellettualità italiana, presso quello stesso palazzo dei Leoni, che già aveva ospitato l'eletto circolo della contessa de La Baume, la bizzarra marchesa Casati-Stampa celebra, fra un travestimento e l'altro,129 la lettura dei sonetti di Cesare Pascarella alla presenza della migliore società veneziana: ecco Annina-Rombo Morosini – «Bellezza vivente», aveva annotato d'Annunzio nel '96, trovandola ancora «desiderabile» ai tempi della guerra – e sua figlia, contessa di Robilant, 130 il primo cittadino Riccardo Selvatico, artisti e intellettuali di grido, come i Ciardi, Ojetti, Pica e Pancrazi. Ma non a lungo sarebbero durati lo sfarfallio multicolore delle vesti primaverili, le *ciacole*

---

129 Su Luisa Amman Casati-Stampa, conosciuta dal poeta nel 1902, frequentata durante gli anni del soggiorno francese e successivamente in Italia, a Venezia e al «Vittoriale», cfr. D. CECCHI, *Corè. Vita e dannazione della marchesa Casati*, Bologna, Inchiostroblu, 1986. Più di recente, si veda l'attenta ricognizione della figura di «Corè», dalla vicenda sentimentale col poeta al ruolo di "musa" nel *Libro segreto* (nel celebre episodio della *Figure de cire*: *L.S.*, 750-757), tracciata da R. CASTAGNOLA ROSSINI, Il vissuto trasfigurato: *"La Figure de cire" nel "Libro segreto"*, in Atti del XXIX Convegno di studio, Chieti-Pescara, 25-26 ottobre 2002, a cura del Centro Nazionale di studi dannunziani, Pescara, Ediars, 2002, pp. 299-314. Alla Casati-Stampa accennano, per quanto riguarda la cronaca veneziana, G. DAMERINI, *op. cit.*, p. 161, ed E. M. GRAY, *Venezia in armi*, cit., pp. 18-19.

130 Cfr. i *Taccuini* VIII (giugno 1896), «La divina Ca' d'oro, dove abita una Bellezza vivente (La Morosina)» (*T.*, 113), e LXXIX (7 agosto 1915): «Incontro la contessa Morosini sul ponte della Paglia. Che belli occhi! È con sua figlia, contessa di Robilant [...] / Vanno al Lido. La Bella ci ha veduto volare, ieri, su la sua casa. Che belli occhi! Ancóra desiderabile» (*T.*, 739). Con Anna Morosini, tra le donne più in vista – dama di palazzo della Regina – dell'aristocrazia veneziana, e madrina del primo figlio di Renata, d'Annunzio non sembra, tuttavia, aver intrattenuto se non un'amicizia ammirata e una frequentazione devota, rammentandosi di lei anche durante gli anni del Vittoriale.

dell'aristocrazia veneziana e il poliglottismo itinerario del bel mondo alloggiato all'«Excelsior», al «Bauer», al «Britannia».131 A breve, il cielo di Venezia si convertirà in un timpano in cui i minimi rumori vengono auscultati grazie un ingegnoso sistema di guardia132 disposto proprio su quelle *altane* ove un tempo le donne s'imbiondivano i capelli, ora divenute eccellenti specole della difesa antiaerea.133 E mentre, scrutan-

---

131 Ben presto poté dirsi che, fra tutte le città d'Italia, fosse proprio Venezia a patire per prima i tristi effetti della guerra. Il Gray ricorda infatti come l'economia veneziana, con la cancellazione dai porti della penisola a causa del blocco austriaco e la chiusura di quasi tutta l'attività industriale, si fosse deteriorata nel giro di pochi mesi: quando «l'anno nuovo si apre, [...] mentre ad una ad una periclitano l'industria dei merletti, le conterie, le cristallerie ed è fallita la Venezia-Murano [...] l'attività industriale si concentra al Molino Stucky, al Cotonificio Veneto, alla Cereria e a poco altro di più» (E. M. GRAY, *Venezia in armi*, cit., p. 45). La notte tra il 9 e 10 agosto del '16, durante la rappresaglia aerea scatenatasi sulla città a seguito della presa di Gorizia, si recheranno danni persino a quella misera attività residua, con il ripetuto bombardamento del cotonificio – come si ricava dallo stesso memoriale di Renata Gravina: «[...] sentiamo fra il bombardamento che ancora imperversa, passare rapidissimi i motoscafi dei pompieri [...] / Usciamo nella calle. Il popolo corre tutto verso il Ponte dell'Accademia [...] l'incendio arde al di là, lontano [...] È il cotonificio che è stato colpito da tre bombe, destinate evidentemente al gazometro che è vicino. Un brivido ci percorre [...]», in R. GRAVINA, *Il «Notturno» della Sirenetta*, a cura di Ilaria Crotti, Padova, Editoriale Programma, 1997, p. 135. Ma anche la Cereria, attesta Damerini, subisce la medesima sorte.

132 Un sistema oltremodo efficiente, tanto da ricevere gli elogi della delegazione francese in visita nel '16 a Venezia (cfr. n. 140), principalmente approntato da Piero Foscari. Ma anche Ugo Ojetti farà la sua parte organizzando l'ardua tutela del patrimonio monumentale fra Venezia, Padova e Treviso.

133 Le altane, infatti, erano connesse «telefonicamente tra loro e col Comando supremo» in modo da sottoporre tempestivamente gli incursori ad un gagliardo incrocio di tiri: cfr. G. DAMERINI, *op. cit.*, p. 135. Perfino il Liceo Musicale «Benedetto Marcello» sarà «tramutato in un pezzo di fronte» (*ibi*, p. 176): giunto a Venezia,

do ogni luce che trapassi la volta celeste, si discute sottovoce di *garbin*, di *meteore*, di *via latea*, di *siròco*, di *Clio e Narsete*,134 sotto gli occhi si stende una città fantasmale, irriconoscibile nelle rozze rivestiture dei suoi monumenti, priva d'ogni iridescenza e scintillio: una Venezia, dunque, che a Marcel Boulenger apparirà «[...] tutta nera, più nera dell'inferno e della notte stessa. Se l'acqua ha un luccichìo mutevole, sembra giavazzo [...] E, da per tutto, un silenzio profondo e solenne, lo stesso glaciale silenzio delle acque stagnanti. Ma ecco un folto d'ombra più vasto. Che sono quelle lucciole brillanti che qua e là s'accendono per un attimo, si spengono? Son le minuscole lampade elettriche dei camerieri di caffè [...] E il buio s'infittisce più ancora, se è possibile, su la città [...] mentre lassù s'innalza frequente il monotono grido delle vedette: "Per l'aria buona guardia!"».135

L'aereo motto fu tra i primi doni del poeta-soldato a Venezia dopo ch'egli vi giunse, prendendo il 18 luglio alloggio al «Danieli», in veste di tenente dei Lancieri di Novara aggregato

---

d'Annunzio vi alternerà l'attività di vigilanza col diletto di raffinate audizioni.

134 In effetti, ciascun veneziano s'era trasformato in astronomo e metereologo: così commenta un gustoso ricordo di E. M. GRAY, *op. cit.*, p. 134, che, a riguardo, rievoca anche numerose testimonianze di «musa popolare» veneziana (pp. 131-137).

135 M. BOULENGER, *Con Gabriele d'Annunzio*, traduzione (unica autorizzata e approvata dall'autore) di Aldo e Alberto Gabrielli, Foligno, Franco Campitelli, 1925, pp. 17-18 [*Chez Gabriele d'Annunzio*, Paris, La Renaissance du Livre, s.d.]. Grande estimatore e amico di d'Annunzio negli anni da questi trascorsi in Francia, quando variamente accolse il poeta nella sua dimora di Chantilly, lo scrittore francese si era recato a Venezia già nell'inverno del 1915; vi ritornerà nell'ottobre del '18, quando, ospite alla Casetta rossa, lo vediamo visitare il campo di volo di San Niccolò del Lido. Raggiungerà d'Annunzio a Fiume il 12 settembre 1920, anniversario della presa della città. Per i rapporti di d'Annunzio con Marcel Boulenger, cfr. P. DE MONTERA, *D'Annunzio et ses amis du Valois (Lettres inédites)*, «Quaderni del Vittoriale», 10, luglio-agosto 1978, pp. 5-47.

al corpo della III Armata, con l'autorizzazione concessagli da Cadorna di «assistere agli atti che si verranno svolgendo sull'intera fronte dell'Esercito», unita a quella del Ministero della Marina di «prender parte a movimenti e combattimenti di nave».136 In compagnia di Piero Foscari egli si reca subito visitare il sistema di difesa sulle altane e inaugura quel costume, cui sempre sarebbe stato fedele, di seguire personalmente le incursioni;137 alla pari, incontratosi con l'amico Ojetti, incomincia a collaborare alla protezione del patrimonio artistico, divenendo ben presto noto per le sue accurate ispezioni ai danni subiti dall'amata città: sempre viva, infatti, è in lui quella vocazione di "restauratore" che in un tempo ormai lontano l'aveva condotto, in compagnia di Angelo Conti, ad assistere il barone Giorgio Franchetti, l'originale discendente «d'una Rotschild, fratello d'Alberto musicista, cognato di Lenbach [...]», nella sua ardua fatica di ripristino della Ca' d'Oro.138 E assecon-

136 Cfr. P. ALATRI, *Gabriele d'Annunzio*, Torino, Utet, 1983, p. 366. Ma, entrato subito in contatto con i piloti dell'aeroscalo di Sant'Andrea, specie con Giuseppe Miraglia, d'Annunzio chiederà autorizzazione, con un'appassionata lettera del 29 luglio ad Antonio Salandra, a prender parte anche alle azioni aviatorie: ottenutala, il 7 agosto potrà volare su Trieste con Miraglia.

137 G. DAMERINI, *op. cit.*, p. 136, rammenta come Guido Cadorin disegnasse in quei giorni un'allegoria celebrativa della difesa antiaerea, riprodotta su cartolina con l'autografo dannunziano «Ringraziando il nostro Capo Piero Foscari, precursore e credente, auguro che da una delle nostre altane – ove un tempo le belle imbiondivano al sole i capelli – uno di voi, credendo di avvistare un velivolo nemico, scopra una più bella e rapida creatura, la giovine Vittoria italiana, con le ali del Leone di San Marco – luglio 1915». Interessa in questa testimonianza anche il recupero dell'inserto erudito, risalente al lontano 1897 (al secondo *Sogno*), sulla già ricordata usanza delle «belle» d'imbiondirsi i capelli al sole sulle altane: cfr. qui n. 110.

138 Si veda la commossa rievocazione di U. OJETTI dedicata alla figura del barone, morto suicida nel '22, in *Cose viste*, Milano, Treves, 1925, vol. I, pp. 285-289, p. 285. Giorgio Franchetti intendeva restituire al monumento di Marino Contarini l'originaria forma del XV

dando il ricorrere degli eventi, si troverà ad ottobre ospite proprio di quella Casetta rossa, fra il Canal Grande e Campo San Maurizio, che tante volte l'aveva amichevolmente accolto negli anni Novanta e che ora Fritz Hohenlohe, riparato in Svizzera, gli cederà in affitto per un canone irrisorio grazie al tramite di Mariano Fortuny. In tale dimora, che manterrà anche durante la permanenza a Fiume, dopo aver già affittato il palazzo Barbarigo per far spazio agli otto vagoni giunti da Arcachon,139

secolo: a questo scopo vi fece abbattere le numerose strutture aggiunte in cinque secoli di storia, nel passaggio «dai Contarini ai Marcello, dai Loredan ai Bressa, al principe Trubetzkoi [...] alla ballerina Taglioni» (G. LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario. Guida storico-artistica*, presentazione di Nereo Vianello, Trieste, Lint, 1974, p. 424), e lavorò personalmente al restauro della pavimentazione a mosaico. D'Annunzio l'aveva frequentato negli anni Novanta, per ascoltar musica – il barone Giorgio era egli stesso un ottimo esecutore, amante di Gluck e di Mozart – in compagnia dei «nobili spiriti» legati alla Contessa de La Baume, e anche per ammirare nella sua casa il *San Sebastiano* di Andrea Mantegna. Su tali ricordi si costituirà un notevole episodio in *flashback* interno alla *Licenza*: cfr. qui n. 152.

139 Cfr. *Il «ricordo arrugginoso»: venti lettere inedite di D'Annunzio 1918-1924*, a cura di Michela Rusi, Padova, Programma, 1990, riguardante la corrispondenza intrattenuta da d'Annunzio con l'avvocato Giuseppe Marzemin, delegato della gestione amministrativa della Casa rossa, ma che anche si era occupato di provvedere il poeta d'un nuovo alloggio dove far confluire la pletora di cose provenienti dallo *chalet* Saint-Dominique, gli eredi di Adolphe Bermond pretendendone la restituzione sin dalla primavera del '18. L'alloggio, rammenterà il Gatti (G. GATTI, *Vita di Gabriele d'Annunzio*, Firenze, Sansoni, 1956, p. 340), sarebbe trovato al secondo piano del Palazzo Barbarigo, a San Polo, «sul Canal Grande, detto della "terrazza"» per il suo giardino pensile, di proprietà del pittore Massone. L'appartamento, in cui, mentre d'Annunzio è a Fiume, s'insedierà Aélis, è utile come deposito, ma sotto il profilo abitativo risulta affatto inospitale, tant'è che, in data 31 ottobre '19, d'Annunzio richiede al Marzemin d'installare l'impianto d'illuminazione, dando al contempo incarico all'avvocato di far riparare, «per ogni evenienza», il riscaldamento della Casa rossa. Di fat-

d'Annunzio pone il suo "Quartier Generale":140 il luogo consacrato allo studio, all'arte, all'instancabile progettazione di piani militari e, fra tutto questo, agli amori – per la musicista Olga Levi Brunner, dagli occhi dorati come l'avventurina muranese,[141] o per altre signore non meno affascinanti e non meno veneziane, tra le quali, da ultimo, «la Pianiste» particolarmente invisa ad Aélis –;142 alle cene con i commilitoni; ai pomeriggi e alle serate musicali, numerosi specie nel periodo della cecità, con i giovani militari del Lido Attilio Crepax, Saracini, Bondi,

---

to, nel marzo del 1920 la Casetta non è stata ancora restituita agli Hohenlohe e, comunque, neppure al «Vittoriale» cesserà «l'interesse di D'Annunzio nei confronti della Casa rossa [...] diventata nella memoria uno dei simboli dell'ultimo periodo eroico della sua esistenza»: cfr. M. RUSI, *Nota introduttiva*, in *op. cit.*, pp. 9-26, 25-26 in particolare.

140 Validamente assistito dall'amante-*house keeper* Aélis, "eredità" della terra di Francia, dal fedele Dante e dalla cuoca Albina, costituenti invece un "lascito" della Casetta rossa: cfr. T. ANTONGINI, *D'Annunzio e i suoi servi*, in *La vita segreta di Gabriele d'Annunzio*, cit., pp. 336-342, e anche il contributo di A. PELLEGRINO, *D'Annunzio a Emélie Mazoyer (lettere e messaggi inediti)*, «Rassegna dannunziana», IX, 19, marzo 1991, pp. I-XVIII.

141 Su Olga Levi Brunner e la ricostruzione del carteggio con il poeta, si veda ora G. D'ANNUNZIO, *«La rosa della mia guerra» Lettere a Venturina*, a cura di Lucia Vivian, Prefazione di Pietro Gibellini, Venezia, Marsilio, 2005. In realtà, il raffinato bisticcio *Venturina-avventurina* è da porsi in connessione anche con il carattere imprevedibile e capriccioso della Levi, come figlia della "ventura" è la riuscita di questa, fra le più celebri, pasta vitrea muranese: cfr. *D.BM.*, nn. 100-103 e relativo testo.

142 Come si ricava da E. MAZOYER, *op. cit.*, «Carrefour», 20 giugno 1950, 301, dove Luisa Bàccara – da d'Annunzio conosciuta proprio a casa della Levi –, viene giudicata «assez peu plaisante», e 27 giugno 1950, 302, in cui si vede la povera Aélis, confinata a Venezia a guardia del mobilio, struggersi di gelosia a causa della «Pianiste», che, da Fiume, ha seguito il poeta anche nella nuova dimora di Cargnacco.

Alberghini,143 ripetutamente rievocati nel *Notturno* e nella *Licenza*; agli incontri con personalità politiche nell'imminenza di qualche rilevante azione militare, come quello con il Thaon de Revel, con il Duca d'Aosta o con la delegazione fiumana all'indomani della «vittoria mutilata»;144 alle visite di ospiti stranieri, delle quali, fra le più rilevanti, quella di Barrès, di passaggio da una missione al fronte nel maggio del '16,145 o

---

143 Per questo e altri riferimenti alla passione musicale di d'Annunzio durante il soggiorno veneziano, cfr. G. DAMERINI, *D'Annunzio e Venezia*, cit., pp. 170-176. Accanto ai valenti interpreti del su menzionato quartetto, oltre all'amico pianista Ugo Levi si dovranno ricordare esecutori di talento come Marco Enrico Bossi, la cantante Toti del Monte, la pianista Maria Mazza, quasi tutti usciti dal «Benedetto Marcello», e liberi, essendo nel '16-'17 sospesa l'attività didattica, di soddisfare il più possibile i desideri del poeta. Come risulta dagli annuari degli allievi interni del Conservatorio (*Il Conservatorio di musica «Benedetto Marcello» di Venezia. 1876-1976*, Centenario della Fondazione/Palazzo Pisani – Venezia, a cura di Pietro Verardo, Stamperia di Venezia, 1977, pp. 283-285), la Mazza vi si era diplomata con licenza in pianoforte nel 1906-1907, Attilio Crepax vi aveva conseguito il magistero di violino nel 1913-14, mentre Marco Enrico Bossi, grande organista, appassionato di Brahms, era anche stato direttore del glorioso Liceo – che negli anni Ottanta aveva ospitato Wagner – dal 1896 al 1902. E sempre dal «Benedetto Marcello» usciranno gli esecutori che sappiamo allietare d'Annunzio negli anni del «Vittoriale», tra i quali Oscar Crepax (magistero in viola 1920-1921), Luigi Enrico Ferro (magistero in violino 1920-1921) e Vittorio Fael (licenza in Fuga 1919-1920).

144 Cfr. P. ALATRI, *op. cit.*, pp. 441 e sgg.

145 Cfr. la nota 76. Di ritorno dal Comando Generale di Udine, la Commissione, composta da Barrès, Adam, Barthou, Hanotaux, Pichon e presieduta da Reinach, era giunta a Venezia dove, Ojetti facente gli onori di casa, visitava il sistema di difesa antiaerea approntato da Piero Foscari e ne ammirava l'efficienza (cfr. E. M. GRAY, *Venezia in armi*, cit., pp. 65-68); il 17 maggio il gruppo era in visita presso il poeta convalescente, che, differita «una piccola operazione» per ricevere gli ospiti stranieri, non aveva però «potuto differire il concerto» del suo «Quintetto, perché i "virtuosi" vengono dalla Battaglia del Lido, col permesso speciale dei comandanti, che non possono

quella, subito dopo, delle «suore di Francia», Odette Hubin e Suzanne Boulenger,146 e, nel '18, di Calmann-Lévy, di André

rinnovarlo» (lettera del 17 maggio 1916 a Ugo Ojetti, in *Carteggio D'Annunzio-Ojetti*, cit., p. 155). Dopo l'esecuzione, che consisteva in musiche di Ravel e César Franck (*ibidem*), Barrès si sarebbe trattenuto presso il poeta e da lui sarebbe stato condotto in gondola al «Casino degli Spiriti» del Palazzo Contarini dal Zaffo, dove d'Annunzio, «lui parlera de ses vols, et tandis que retentit sur la ville le cri des bersagliers qui veillent — "*Per l'aria, buona guardia!*" — les deux écrivains évoqueront le souvenir du Colonel Driant qui venait de tomber au bois des Caures, devant Verdun» (cfr. P. JOURDA, *La Venise de Maurice Barrès*, cit., p. 199). Testimonianza di questo soggiorno reca anche il memoriale di Renata Gravina (*Il «Notturno» della Sirenetta*, cit., pp. 106-109), con l'aggiunta di particolari inediti, come la passeggiata sotto la luna piena con la visita alla celebre Scala del Palazzo Contarini Dal Bovolo, fra i tragitti veneziani più cari al poeta. In realtà, i giudizi di Barrès su d'Annunzio non furono che parzialmente positivi: in Barrès, conservatore e cattolico intransigente, la sincera ammirazione per lo scrittore, specie per l'artista del *Fuoco*, non trovava un equivalente di stima per l'uomo; d'Annunzio, a sua volta, aveva, seppur in anni lontani, confidato a Romain Rolland «la sua "scarsa simpatia" per Barrès e denunciate in lui "povertà ed aridità incurabili"», e, sul piano artistico, «l'incapacità di "animare personaggi viventi"»: cfr. a riguardo L. CULCASI, *Les rapports de D'Annunzio et de Barrès (d'après leur correspondance)*, «Letterature moderne», IV, luglio-agosto 1953, pp. 449-464, e G. HÉRELLE, *Notolette dannunziane*, cit., p. XXIV; né si scordi il penetrante ritratto di Barrès lasciatoci da U. OJETTI, in *Cose viste*, cit., II, pp. 191-201, rievocante la missione al fronte e la visita alla Casetta rossa.

146 Cfr., per questa visita, P. DE MONTERA, *D'Annunzio et ses amis du Valois*, cit., pp. 22-24. Seguendo anche la testimonianza della figlia del poeta, Suzanne e Odette, galantemente ribattezzate Chiaroviso e Nontivolio e così evocate nella *Licenza*, giungevano in visita alla Casetta rossa il 26 maggio del '16 e si sarebbero trattenute a Venezia «quattro o cinque giorni», durante i quali «mio padre le condusse nei luoghi delle nostre passeggiate [...] più caratteristici e belli della nostra Venezia di guerra»: in realtà gli stessi in cui aveva condotto qualche giorno innanzi il collega Barrès e che doveva giudicare il "piatto forte" da destinarsi agli ospiti stranieri, dalla Scala del Bo-

Maurel, di André Bédarida, di Marcel Boulenger e René Dollot.147 Tuttavia, pur avendo fatto della Casetta rossa la sua dimora prediletta fra le tante ch'egli ebbe nel periodo della guer-

---

volo al Palazzo Contarini dal Zaffo, con l'audizione di un concerto «in una sala meravigliosa» (*Il «Notturno» della Sirenetta*, cit., p. 114-118). Anche questi tragitti saranno poeticamente richiamati nella *Licenza*.

147 Console di Francia, René Dollot, che aveva conosciuto d'Annunzio nel maggio del '18, si sarebbe adoperato presso il Ministero degli Affari Esteri del suo paese per porre riparo alla spinosa questione dello sgombero dallo *chalet* Saint-Dominique, intimato, insieme al pagamento delle pigioni arretrate, dagli eredi del defunto proprietario Adolphe Bermond – che pur era stato amico di d'Annunzio e persino dedicatario (con Giovanni Pascoli) della *Contemplazione della Morte*. Dollot ottenne in effetti che il Governo francese si dichiarasse disposto ad assumersi l'onere degli arretrati e ad imporre il blocco dell'ingiunzione, sì da impedire la dispersione dei beni del poeta. La cosa, poi, andò diversamente, poiché d'Annunzio, per un sopraggiunto sentimento di dignità, avrebbe preferito rivolgersi all'editore e amico Gaston Calmann-Lévy per la parte finanziaria del problema, e in seguito provvedere, con l'aiuto di Antongini e di Aélis, al trasloco delle sue cose nella sede veneziana. Aveva però apprezzato la generosità del console, che invero sarebbe stato per un certo periodo gradito frequentatore della Casetta rossa. Dollot ha lasciato un interessante memoriale rievocante le ore trascorse alla Casetta in compagnia di Calmann-Lévy, André Bédarida, allora giovane professore incaricato alla pubblicazione francese dei messaggi della *Riscossa*, e del letterato André Maurel: cfr. R. DOLLOT, *Ricordi italiani. Gabriele d'Annunzio e Paul Valéry, con uno studio di Giulio Grassi, avo materno di Paul Valéry*, Trieste, Edizioni dello Zibaldone, 1952. Di particolare rilievo in questo scritto, che c'informa anche sulle amicizie veneziane di d'Annunzio, da Napoleone Martinuzzi ad Olga Levi, è il ricordo di un incontro dell'estate del '18, nel «salone della Casetta rossa», con Calmann-Lévy intento a leggere ai presenti «un delizioso capitolo del *Petit Pierre*». D'Annunzio, osserva Dollot, «s'interessa moltissimo a questa lettura». In effetti il racconto di Anatole France, che stava allora per uscire sulla «Revue de Paris», costruito sulla distanza temporale di divaganti «souvenirs d'enfance», si rivela affine al genere delle «faville» dannunziane, specie a quelle scoppiettanti nel *Secondo amante di Lucrezia Buti*.

ra, d'Annunzio non intese esercitarvi il suo costume d'"arredatore", forse per rispetto dell'amico d'un tempo, forse perché egli stesso conquistato dalla grazia di quella «casa di bambola [...] delicatamente addobbata nello stile Luigi XVI e Impero [...]», rassomigliante ad un cofanetto del Longhi, rimasta racchiusa nella lontana memoria del *Taccuino* VIII (*T*., 106). Se l'ubicazione della Casetta avrebbe recato non poco disagio all'illustre circondario, sul quale, *Mantua, vae miserae nimium vicina Cremonae!*, caddero numerosi lanci destinati a d'Annunzio,148 essa invece assicurava all'ospite il confortevole raggiungimento dei luoghi che avrebbero allietato quella sua vita di retrovia, come la sala dei concerti del «Benedetto Marcello» e le case dei suoi amori (il palazzo della Levi a San Vidal, in cui si organizzavano, specialmente per lui, raffinate audizioni,149 e quello della Casati-Stampa, proprio a dirimpetto). E, soprattutto, l'abitazione di San Maurizio gli consentiva di raggiungere speditamente e senza dar troppo nell'occhio le sedi dell'Arsenale e dell'isoletta di Sant'Andrea, da cui partivano le azioni marittime o aviatorie che, com'è risaputo, l'avrebbero visto, sin dal suo primissimo arrivo, incitatore, organizzatore, protagonista inesausto: dalla spedizione dimostrativa nelle acque di Pola a bordo dell'«Impavido» (20-21 luglio), ai voli con Giuseppe Miraglia su Trieste (7 agosto) e su Grado (25 agosto), allo sbarramento del golfo di Panzano (18-19 agosto), al *raid* su Pola (2-3 agosto 1917), alla «beffa di Buccari» (10-11

148 Una mappa dei danni recati ai vicini di d'Annunzio si trova dettagliatamente ricostruita in. G. DAMERINI, *D'Annunzio e Venezia*, cit., pp. 141-144. Cfr., però, anche la gustosa rievocazione di Ugo Ojetti dell'incursione del 4 settembre 1916, quando una bomba cadde «sui gradini di approdo del palazzo della prefettura, a venti metri dalla Casetta Rossa», mandando in frantumi le vetrate del «povero Fritz»: *Fritz Hohenlohe*, in *Cose viste*, cit., vol. II, pp. 13-17.

149 A casa appunto della Levi si tenne anche un concerto, durato fino all'alba, per commemorare la figura di Claude Debussy proprio allora scomparso: cfr. R. DOLLOT, *Ricordi italiani*, cit. , p. 23.

febbraio 1918). In queste imprese – che si avvicendarono alle molte effettuate da altre sedi: San Pelagio, la Comina o, come «fante», l'altopiano carsico –, Venezia fu oggetto di amorosa contemplazione dall'alto dell'aereo, di lirica registrazione pur nell'immediatezza delle note dei *Taccuini*, e, ultima resultante d'un percorso ideologico in atto fin dagli anni Novanta, si costituì cuore d'una mitologia personale e insieme d'una mitologia della nazione; serbatoio di energie sane e vigorose da sostituirsi alla vecchia Roma da troppo tempo divenuta fucina del compromesso politico e della corruzione; centro di un *nostos* che, se politicamente pareva risolversi nella reintegrazione territoriale dell'Istria e della Dalmazia, non rientrava, in realtà, in alcuna categoria della storia, intessuto com'era della materia dei sogni e della poesia. Ma il «trasognamento» estetico pur fondendosi con quello eroico, la contemplazione armonicamente componendosi entro l'azione, non per ciò poteva dirsi che d'Annunzio avesse risolto le ragioni della sua più profonda pena: quel mondo che la sua volontà intendeva piegare ad un possesso sempre più vasto gli si rivelava ingovernabile, nel pubblico come nel privato. Da tal punto di vista, la condizione «notturna», cui sarà costretto tra l'inverno e la primavera del '16 a causa dell'ammaraggio fortunoso nei pressi di Grado, sarebbe divenuta significativa d'un limite al desiderio di potenza che preesisteva alla malattia, d'una forzata distanza dalla realtà, che, prima celata dall'attivismo eroico, l'inazione, ora, finiva impietosamente per discoprire. Per ciò, dunque, nel *Notturno*, la visionarietà «tragica»[150] non accede al sublime se non per "accumulazione" dell'elegiaco, ossia attraversando l'intera gamma di un ripiegamento che non addita scampo alcuno, né

---

150 Cfr. G. BÀRBERI SQUAROTTI, *La tragicità notturna*, in *D'Annunzio notturno*, Atti dell'VIII Convegno di studi dannunziani, Pescara, 8-10 ottobre 1986, a cura del Centro Nazionale di studi dannunziani, Pescara, Ediars, 1987, pp. 9-28.

nel passato, né nel futuro;151 per ciò, anche, la tragicità ritrova qui i suoi simboli più veri non tanto nella «bella morte» di Giuseppe Miraglia e dei molti compagni diletti o ignoti, quanto nella zona, intermedia tra morte e vita, dell'infezione e della marcescenza, o in quella sospensione della vita che è la malattia, per tutto ciò che è in essa principio di decadimento e preludio alla dissoluzione corporale.152 E però la sostanza di quanto va epifanizzandosi all'occhio mutilo si configura in una melanconia che, sprofondata com'è nell'ipogeo della veggenza interiore, finisce per superare la risonanza elegiaca, si fa eroica, si ammanta del «colore cupo, violaceo» d'un «preludio di Scriàbine»,153 o assume, nella sfida «titanica» della scrittura, la

151 Simile intonazione è del resto scopertamente visibile in certi luoghi tematici, *leitmotiven* tipicamente associati ad un grado di musicalità *tenuis*, del volo della rondine (*N.*, 272-273, 375, 379), del canto dell'allodola assunto pel tramite di Omar Khayyam (280, 281, 286), dell'appello accorato alla Malinconia («O malinconia, malinconia, / di tanto lontano mi riporti / quel che già tanto ti pesò?», 379, 380), o, già prima, nella presenze "pascoliane" del «ciuffo di violette» (248) e d'una «lucciola» che fa battere «il cuore » al poeta «come nella puerizia» (239-240).

152 «Ecco che io sono come all'inizio del dissolvimento. Sono pieno di sostanze che si disgregano e di succhi che fermentano. Odo in me i gorgógli che udii già nell'alta notte vegliando le salme tra le corone funerarie» (*N.*, 277).

153 «Il preludio di Scriàbine è di colore cupo, violaceo, simile a una stoffa marezzata che si divincoli al vento della sera» (*N.*, 292). Tra i contributi sull'influsso del musicista russo nel quadro della sintassi musicale «notturna», cfr. A.P. CAPPELLO, *D'Annunzio tra Wagner e Skrjabin*, in «Rassegna dannunziana», 19, cit., pp. XLVI-L; R. MANICA, *L'attesa della chiarità. Motivi del "Notturno"*, in *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte*, Atti dell'XI Convegno Internazionale di studi dannunziani, Pescara, 9-14 maggio 1988, a cura del Centro Nazionale di studi dannunziani, Pescara, Ediars, 1989, pp. 425-453; R. CHIESA, *Le "immaginazioni musicali" del D'Annunzio "Notturno"*, in *D'Annunzio notturno*, cit., pp. 93-112, e P. SORGE, *Aleksander Skrjabin e il «Notturno»*, *ibi*, pp. 239-241.

forza impietrita di un *Prigione* michelangiolesco.154 Questa particolare qualità di sublime rende il *Notturno* opera affatto singolare: preludente al *Libro segreto*, simile intonazione non potrà però dirsi condivisa dalla restante prosa del periodo, neppure dalla *Licenza*, che pur al *Notturno* è così strettamente congiunta nei tempi e nella materia redazionale.155Qui, infatti, la qualità malinconica, in cui tutti i materiali inventivi, sia antecedenti sia posteriori all'uscita dalle tenebre, ritrovano il loro tono unitario, non nasce dall'ossessiva incombenza di un eterno presente che ogni evento attualizza,156 bensì da uno squisito «divagare», che, riappropriatosi del passato, può ora ricreare la giusta distanza evocativa e con essa lenire le ferite ancor vive nella memoria, risolvendo «i rapporti musicali della malinconia» in accordi sommessamente elegiaci. E, liberato dal pre-

---

154 Com'è noto, il termine metaforico michelangiolesco, ricorrente nell'opera dannunziana a partire dal *Forse che sì forse che no* e dalla prima prosa memoriale, è dichiaratamente ricreato nel *Notturno*, dal motivo preludente del «dio plasticatore» all'evocazione dell'«opera titanica» della Sistina: «C'è in fondo al mio occhio un dio plasticatore, e c'è una massa plastica inesausta: la terra elementaria [...] / Il ponte di travi di tavole e di ruote, dove Michelangelo saliva per dipingere la volta della Sistina, mi s'è ricomposto nel sogno. / Ho sfiorato il prodigio con le ciglia, ho toccato il prodigio con la mano. / "Questa è una bella materia" fece Francesco Francia palpando la statua di Papa Giulio. E il Buonarroti si sdegnò. / L'opera titanica è bella come un'ala di farfalla [...] / O chiome delle potenti sibille!» (*N.*, 386-388).

155 Cfr. la ricostruzione di E. LEDDA, in G. D'ANNUNZIO, *Notturno*, Introduzione di Pietro Gibellini, Prefazione e note di Elena Ledda, Milano, Garzanti, 1995, pp. XLV-LI.

156 Ossia dalla «totalità di un presente che è, al tempo stesso, quello che comprende via via gli eventi della malattia mentre accadono e quello in cui accadono per una seconda volta gli eventi già accaduti e ora prepotentemente ritornati ad accadere nell'attualizzazione folgorante e crudele della visione che continuamente aggalla proprio dall'occhio malato [...]»: G. BÀRBERI SQUAROTTI, *La tragicità notturna*, cit., p. 14.

sente, il moto memoriale non condurrà, come nel *Notturno,* ad una frammentazione per addensamento, bensì ad una molteplice fioritura di percorsi ideativi affatto equivalenti: che direttamente muovono da un nucleo d'occasione-pretesto – la visita di Chiaroviso e Nontivolio alla Casetta rossa –; o che, apertasi una sorta di nicchia nel preesistente testuale (il sistema *Notturno-Taccuini* o *Notturno-Taccuini-Fuoco*), figurano inediti "epilli"; o che ripropongono dati precedenti tuttavia inquadrandoli, e con ciò integrandoli, da altra prospettiva. In quest'ultimo caso, si pensi agli scorci analettici che consentono il recupero di giorni lontani o addirittura remoti: tale la commossa rievocazione delle visite con Angelo Conti alla Ca' d'Oro del barone Franchetti,157 o il lungo corridoio temporale che, da quella copia della Leda marciana impiegata dal medico di Gonars per individuare il grado d'infermità del poeta, riconduce addirittura

157 Si veda l'episodio rievocato in *L.*, 1308-1311, in special modo nelle pagine 1308-1309, esemplari per quell'intrecciarsi, ambiguo e come oscillante, di piani memoriali che è caratteristico della *Licenza*: «[…] Aspettammo davanti a una porta che non si apriva. Il passato esiste? Tornavo a quella porta dopo vent'anni. Vedevo, a traverso il battente, nella sala terrena, me chino, con Giorgio Fianchetti e con Angelo Conti, me in ginocchio come un operaio a commettere nello stucco porfidi e serpentini per rifare il pavimento di musaico. / I riflessi del canale entravano coi soffii dell'aria marina; e noi secondavamo col nostro lavoro quei giuochi della luce, orientando ad arte i tasselli così che ciascuno pigliasse la sua diversità di chiaro e di scuro e tutta l'opera fosse varia e sensibile, là dove un musaicista meccanico avrebbe tutto appianato e agguagliato in una politura inerte […] Nei pomeriggi di scirocco, i marmi misti sudavano come le nostre tempie, come le nostre mani […] Divenivamo più lenti ma più imaginosi. Un orto vicino, di là dal muro coronato dai vecchi merli di terra cotta color "rosa di gruogo", ci mandava l'odore vainigliato dell'oleandro nella polvere soffocante dei calcinacci. Perdevamo a poco a poco la memoria di noi, attratti in non so che incantesimo delle cose. Vedevamo i piedi ignudi d'una creatura sconosciuta passare sul nostro lavoro nettato dalla spugna. / Ed ecco che il custode venne ad aprire la porta, dopo vent'anni! E non osai guardarlo in viso».

al 1887, l'anno in cui questi poté per la prima volta visitare il Museo Archeologico della Biblioteca di San Marco;158 tale, poi, il racconto dell'affondamento dello «Jalea», ampia *mise en abîme* che, collocata nel tessuto memoriale d'una visita del convalescente a San Michele il 21 giugno,159appare come scavata in uno spazio autonomo, tra il *Notturno* – con l'interramento di Miraglia, l'azione nella baia di Panzano entro la quale avvenne l'affondamento –160 e la materia del *Taccuino* LXXXI – in cui Giuseppe e Gabriele apprendono per bocca

---

158 «V'era una copia dorata della Leda marciana, sopra una base di marmo veronese, nel gabinetto che per una favorevole disposizione della luce fu scelto dal dottore chiamato a esaminare il mio occhio spento la sera del mio ritorno dal campo [...] / "Chiuda l'occhio sinistro" mi disse [...] "E mi dica quel che vede di quella statua lucente." / La doratura brillava giù per la lunga schiena, giù per le gambe lunghe della Leda callipige; e tre riflessi vividi rilevavano i tre unghielli del cigno confitti nella coscia con una violenza di rapina. / Premetti con un dito la palpebra sinistra. Non vidi più nulla, se non il doppio apice della capellatura, di là da un'onda nerazzurra sottilmente orlata d'ambra» (*L.*,1332).

159 Giorno, infatti, dell'anniversario della nascita di Miraglia: «Egli nacque nel solstizio d'estate: 21 giugno 1883; morì nel solstizio d'inverno: 21 dicembre 1915 [...]» (*N.*, 218). Ma si veda anche il ricordo di Renata (*Il «Notturno» della Sirenetta*, cit., p. 122): «Il 21 giugno volle andare a San Michele. Temevo per lui il sole e la corsa in motoscafo, volevo trattenerlo, ma egli persistette nel suo proposito; volevo accompagnarlo, ma volle esser solo per quel primo pellegrinaggio di dolore». Per l'episodio raccontato nella *Licenza*, cfr. *L.*, 1340-1360.

160 Cfr. *N.*, 308-315. «Preparando uno sbarramento minato» nel golfo di Panzano «(operazione alla quale d'Annunzio prese parte solo nella manovra di andata) la squadriglia di sei cacciatorpedinieri, al comando del capitano di fregata Piero Orsini, perdette il sommergibile "Yalea", affondato per lo scoppio di una mina, con a bordo 23 marinai e il comandante, il capitano di fregata Ernesto Giovannini. D'Annunzio volò con Miraglia alla ricerca del sommergibile inabissato e lanciò in mare un saluto floreale alle vittime»: nota di E. LEDDA, in *Notturno*, cit., pp. 166-167.

del comandante Camperio la fine del sottomarino, senza però che Gabriele trascriva alcun dato di quel racconto.161 Ancora, si pensi al rapporto a specchio, fin in senso topologico, giocato fra il ritorno, che è nel *Notturno*, in una stellata d'agosto, con Rosalinda e Miraglia da una gita a Murano – dunque passando accanto, in direzione di Venezia, all'«Isola dei Morti» –, e quello della partenza, in una notte calda e lattea, da una serata musicale trascorsa a Ca' Contarini nella Sacca della Misericordia – perciò lasciandosi, in direzione di Murano, San Michele alle spalle.162 E, infine, si rammenti la visita, compiuta in compagnia della Sirenetta, al pittore-vetraio Vittorio Zecchin, in quel monastero muranese «pieno di donne cenciose e di bambini macilenti, brulicante di malattie e di miserie [...] dove ardeva e splendeva l'ara di un vetraio [...]»,163 che è rievoca-

---

161 Nulla infatti si dice sulla tragica fine del sottomarino più che questa telegrafica nota del *Taccuino* LXXXI: «Il comandante Camperio. L'accoglienza. La dimostrazione dello sbarramento operato, la notte, del fanaletto di Muggia, sopra la carta marina. / Il racconto della fine del sottomarino *Jalea*. La lettera di Del Greco della Nerente. Il superstite (di Avellino) uomo prodigioso» (*T.*, 757).

162 Cfr. *N.*, 224, «Ricordo una notte d'estate, una notte d'agosto. Eravamo andati a Murano in gondola. Rosalinda era con noi. La laguna era così fosforescente che ogni colpo di remo levava lunghe fiamme bianche [...] / Lungo i muri del cimitero cessammo di ridere e di motteggiare. / S'udiva il tonfo misurato dei remi. E sotto i muri funebri la fosforescenza creava anella e ghirlande di luce / Una melodia luminosa cingeva l'isola dei morti», e *L.*, 1338-1339, «Calda era la notte, senza bava [...] Il latte di Galassia pareva inondare tutto il firmamento [...] I due remi propagavano gli anelli della fosforescenza sino ai muri della Sacca. / Andavamo per la Sacca della Misericordia cercando l'eco [...] Ci sentivamo fatti d'aria, d'acqua e di musica [...] / Dov'era l'eco? Era scivolata lungo i muri? S'era nascosta sotto il ponte della Sacca? / [...] E una strana pena cominciava a opprimerci. Qualcosa di morto era intorno a noi, era tra noi. Mi volsi, e vidi i cipressi di San Michele nel biancore lento».

163 *L.*, 1334, e cfr. *Il «Notturno» della Sirenetta*, cit., pp. 128-129: «Un'altra sera dolce alla memoria è quella che passammo a Murano.

zione esplicitamente connessa al *Fuoco*164 e, di qui, al vecchio *Taccuino* XV; così come, nel medesimo episodio, il motivo dello smarrimento nella vigna di Murano richiama il labirinto di Stra e la congiunta materia del *Taccuino* XVI sulla Brenta. 165

Non è un caso, poi, che questo errare intratestuale segmentato e dilatato trovi conferma alla sua musicalità sommessa, quasi un boccheggiare «di sott'acqua», nella particolare disponibilità della *Licenza* verso il genere fantastico. Lo sviluppo del motivo spiritico, già esperito nel *Notturno*, ma là strutturalmente più bilanciato e immediatamente motivato (il presagio della morte di Miraglia nel passeggere spettrale che s'affianca al poeta nel-

---

/ Scopo della gita era andare a visitare lo studio di un pittore che dà sulle tele i colori smaglianti dei vetri, che egli foggiava nella sua prima giovinezza. / Entriamo in un vecchio monastero pieno di donne e di bambini cenciosi che vi trovano asilo. / Saliamo per delle scale sbeccate e tremanti [...] tutto è triste e povero».

164 Cfr. infatti *L.*, pp. 1334-1335: «[…] dove ardeva e splendeva l'ara di un vetraio, laggiù, in fondo a un corridoio ingombro di legna: un cuore di fuoco domato. Il dolore della Foscarina ripalpitava all'orlo della fiamma».

165 «Poi, non so per che via, non so per che andito, entrammo nella vigna come in un'opera di vetro freddo e verde. / Era un labirinto di pergole basse [...] / Tornavamo indietro, smarriti, esitando ai crocicchi. Eravamo prigionieri del laberinto d'uva. Le pergole si facevano più basse. Andavamo quasi carponi, vincolati dai sarmenti, serrati nella frescura delle foglie [...]» (*L.*, 1335). Anche per questo movimento narrativo vi è riscontro materiale nel *«Notturno» della Sirenetta*: «Ci avviamo per la cena. La tavola era apparecchiata in un orto, sotto una pergola [...] / Dopo il pranzo ci sperdemmo per l'orto oscuro. Ogni tanto un tralcio ci percoteva il viso» (pp. 129-130). La descrizione dannunziana, tutta giocata sull'elemento della *suspence*, riflette comunque la realtà di disordine ambientale dell'isola, che invece un tempo era stata punto di riferimento primario per l'intellettualità e l'aristocrazia veneziane. Sugli orti muranesi, già sede di quegli umanistici ritrovi rievocati anche nel *Fuoco*, cfr. gli interessanti ragguagli di G. DAMERINI, *Giardini di Venezia*, cit., pp. 76-77 in particolare.

la Corte Michiel, o l'alitare dei morti nel buio ipogeo), si rifrange in un movimento analettico certo rivolto al *Notturno* (a Miraglia, a Prunas), tendendo però ad acquistare, per la precisa strutturazione dell'opera, uno svolgimento a sé. È significativo, infatti, che nella *Licenza*, non nel *Notturno*, d'Annunzio accolga, lamenta non troppo avvertitamente il Damerini, l'interpretazione popolare cresciuta attorno al «Casino degli Spiriti» e alle sue finestre murate: opportunamente assunta, invece, per amplificare il motivo dello «spettro bigio», la "controfigura" di Miraglia che accompagna il poeta e i valenti musici-soldati nel tragitto lungo la Sacca della Misericordia.166

166 Cfr. *L.*, 1338-1339: «[...] L'altra notte tornavamo dall'aver fatto musica in quella sala verde ove, se vi sovviene, i sonatori capelluti di Giorgione partendo avevano dimenticato l'archetto di una viola da braccio / [...] eravamo nel leggero legno dieci uomini e uno spettro d'uomo. Tutti eravamo seduti su le panchette o sul fondo. Soli stavano in piedi lo spettro bigio e i due soldati rematori [...] / [...] Qualcosa di morto era intorno a noi, era tra noi. Mi volsi, e vidi i cipressi di San Michele nel biancore lento. Rabbrividii guardando lo spettro bigio ch'era tra noi l'undecimo, immobile, rigido, più alto di tutti. / Cresceva la notte senza bava, già senza stelle [...] le grandi zattere di legname [...] galleggiavano nella Sacca tristi come se avessero trasportato mucchi di naufraghi o di pestilenti. Le finestre cieche del Casino degli Spiriti, murate a una a una per impedire che vi si riaffacciasse la fantasima, non si riaprivano?». Ragguagli sul celebre Casino fornisce G. DAMERINI, oltre che in *D'Annunzio e Venezia* (cit., pp. 32, 76, 154, 156, 171), in *Giardini di Venezia*, cit., p. 64: «[...] quel Casino degli Spiriti, la cui strana denominazione darà esca, nel tempo, a bizzarre e contrastanti interpretazioni; e ci sarà chi mostrerà di credere ch'essa derivi dal fatto che nella località ove sorge ci si "senta": rumori misteriosi, apparizioni di fantasime, echi di grida e di voci pronunciate altrove, sulle viciniori fondamente; mentre lo Zanotto affermerà, lungi ogni fantasia di tregenda, che "Casino degli Spiriti" stette a indicare la piccola casa ove usavano adunarsi gli spiriti più eletti e più celebri del secolo XVI […] da Tiziano a Giorgione, da Palma a Veronese, da Bonifazio, a ciascuno dei minori». Sorprende, dunque, commenta il Damerini nella sua monografia dannunziana, «che il poeta si sia lasciato sfuggire questo particolare

Né apparirà casuale che solo nella *Licenza* d'Annunzio utilizzi, pur probabilmente conoscendola fin dai primi tempi del suo soggiorno veneziano, la leggenda sui *Fondi dei Sette Morti* al largo di Pellestrina,167 che figura entro il racconto della visita a Vittorio Zecchin168 quale tassello centrale di una disposizio-

---

per seguire la versione che fa derivare il nome da presunte "apparizioni"» (*D'Annunzio e Venezia*, cit., p. 76). La «fantasima» sarebbe stata, comunque, quella di Pietro Luzzo da Feltre, tra i pittori del gruppo che, con Giorgione e Tiziano, era solito frequentare il Casino dei Contarini: secondo la leggenda, innamorato di Cecilia, la bella cortigiana amante di Giorgione, e da lei respinto, il Luzzo si sarebbe suicidato, per poi prendersi vendetta sugli amanti con le sue apparizioni dalle finestre dell'edificio. Da qui deriverebbe l'uso delle finestre murate: cfr., per ciò, A. SCANDELLARI, *Leggende di Venezia*, Venezia, Helvetia, 1984, pp. 63-66, e anche M. BRUSEGAN, *Miti e leggende di Venezia. Le origini, i simboli e i personaggi di una città sospesa tra l'acqua e il cielo*, con la collaborazione di Francesca Scarrica, Roma, Newton Compton, 2007, pp. 130-133.

167 Secondo il Damerini (*D'Annunzio e Venezia*, cit., pp. 137-138), d'Annunzio avrebbe appunto appreso la leggenda in una serata trascorsa a Murano con i suoi amici e commilitoni in sevizio a Venezia.

168 «[...] A contarlo sto fatto non ci vuol gran estro. Perché è una storia fritta e rifritta, che più d'uno scrittore (anche di quelli grossi) ha raccontato e adattato. Nata dunque fra cielo e laguna [...], questa rapsodia a forti tinte, diventando raffinata e dotta, s'è scolorita perdendo di naturalezza»: così, con un'evidente allusione a d'Annunzio, A. SCANDELLARI, *op. cit.*, pp. 67-70, p. 67. *I fondi dei sette morti* sono la storia d'una beffa ad esito tragico: sette pescatori, avendo con le loro reti tirato su il corpo di un annegato, si riparano da un'improvvisa tempesta in un *casón de vale*, in cui sopravvive Zaneto, un povero orfano ormai ridotto allo stremo per mancanza di cibo; al momento di rifocillarsi, si rifiutano tuttavia di sfamarlo, a meno che non conduca con sé quel loro compagno rimasto sulla riva addormentato e che non intende svegliarsi. Sotto lo sguardo meduseo del *barba*-morto restituito a vita dalla pietà verso il povero Zaneto, i sette pescatori dal cuore di sasso si trasformano in sette morti impietriti intorno al desco su cui avevano steso la bella polenta odorosa e fumante. Un'altra versione, ma più lontana da quella trapassata in d'Annunzio, è fornita da M. BRUSEGAN, *Miti e leggende*, cit., pp.

ne a *climax*: dall'iniziale smarrimento di Gabriele e Renata nel labirinto del vigneto all'orrida apparizione del cadavere di Roberto Prunas.

Benché la memoria di Venezia trascorra incessantemente per le *Faville* successive e spazi diffusamente nel *Libro segreto* – dai ricordi di guerra alle illuminazioni in *flashback* su Corè e Venturina –, con la *Licenza*, propriamente, si chiude la lunga stagione creativa dedicata a Venezia. Subito dopo il «Natale di sangue» si chiuderà anche quella biografica: nonostante il poeta vi ritorni più volte tra il luglio del '21 e il luglio del '23, per ragioni sostanzialmente pratiche, legate al trasloco di arredi e mobilio di speciale riguardo nella nuova dimora del «Vittoriale»,169 il volto dell'amata città dovette apparirgli irrimediabilmente mutato, ora che il Leone di San Marco, dopo tanta lotta coraggiosa, aveva di nuovo aperto il libro d'una pace sulla quale, dopo l'esito della vicenda fiumana, egli avvertiva gravare un sentimento d'irreparabile «mutilazione»; ora, anche, che il centro della «riscossa», per lui idealmente collocato nel cuore dell'estuario, si era nuovamente allontanato, e per sempre

267-271: qui Zuanin è l'ingenuo mozzo di un *bragozzetto*, che, su ordine del capitano e per dileggio dei marinai, tenta di ridestare un annegato, issato a bordo durante un fortunale, supplicandolo di raggiungere i sei membri della ciurma intenti a rifocillarsi in un *cason*. Quando ormai Zuanin dispera di riuscire nel suo intento, il cadavere riprende vita e raggiunge gli autori del macabro scherzo: l'esito sarà la morte dell'intero equipaggio, ad eccezione dell'innocente ragazzo. Riporta invece entrambe le versioni, richiamando anche la *Leda* dannunziana, la raffinata raccolta di A. TOSO FEI, *Misteri della laguna e racconti di streghe. Guida ai luoghi arcani tra le isole di Venezia*, Fotografia di Manfredi Bellati, Treviso, Elzeviro, 2005: *Il fondo dei sette morti*, pp. 42-46 (p. 46 per il riferimento a d'Annunzio).

169 Cfr. le lettere a Giuseppe Marzemin, che si è già visto amministratore delle cose veneziane di d'Annunzio, del 30 luglio e 26 agosto 1921, del 6 gennaio, 15 luglio, 23 dicembre 1922, e del 16 luglio 1923, in *Il «ricordo arrugginoso»: venti lettere inedite di D'Annunzio*, cit., pp. 46-53 e 55.

smarrito, a Roma. Certo il suo «Vittoriale» sarebbe cresciuto sull'opera, largamente, di artisti veneziani o gravitanti attorno a Venezia e al Veneto, alcuni già familiari, altri frequentati dopo l'ingresso a Gardone: come l'amico da lunga data Mariano Fortuny, il pittore e scultore Guido Cadorin, nativo di quelle Zattere nella cui luminosità ariosa tanti artisti italiani e stranieri avevano collocato il loro *atelier*, noto a d'Annunzio già durante la guerra, ma personalmente incontrato e contattato soltanto anni dopo;170 gli artisti muranesi Napoleone Martinuzzi e Vittorio Zecchin, conosciuti tra il '16 e il '17; l'emiliano Renato Brozzi, il cesellatore-animaliere del «Vittoriale», il cui incontro col poeta, seguito da una calda amicizia, risale al '19; lo scultore Arrigo Minerbi, che si unirà al circolo degli esecutori dannunziani ormai nel '24.171

---

170 Per questi contatti, cfr. *Lettere di Gabriele d'Annunzio a Cadorin*, in G. PALUDETTI, *Guido Cadorin. Affreschi e mosaici del quartier di Piave di Trieste di Cadola*. Udine, D. Del Bianco, 1960, p. 203. Secondo la testimonianza dello stesso Cadorin riportata da Paludetti (*ibi*, p. 203), il pittore veneziano conobbe d'Annunzio solo nel '22, a casa di amici: «Nel Salone dei Concerti a Ca' Pisani, l'avevo visto molte volte nel 1917, durante la Guerra, assistendo entrambi a familiari concerti, quartetti e trii suonati da militari. Mi sarebbe stato facilissimo conoscerlo, ma evitai sempre, aspettando d'essere cercato da lui. / Infatti quella sera che lo incontrai, fu più che gentile con me [...] Dopo qualche anno di assoluto silenzio e distanza, tranne la lettera in cui mi ringraziava per due incisioni in legno – premiate – che egli aveva viste e portategli dallo scultore Martinuzzi – , mi giunse nella primavera del 1924 [...] il suo invito di recarmi nell'autunno a Gardone per decorare la stanza dei sonni puri – o la "Zambra del misello" o camera del "Lebbroso"».

171 Per tali personalità, vd. i numerosi interventi critici e le didascalie delle opere contenuti nel Catalogo della Mostra *D'Annunzio e la promozione delle Arti*, Gardone Riviera, Villa Alba, 2 luglio-31 agosto 1988, a cura di Rossana Bossaglia e Mario Quesada, Milano-Roma, Mondadori-De Luca Edizioni d'Arte, 1988. Cfr. però anche R. BOSSAGLIA, *D'Annunzio e gli artisti delle Venezie*, in *D'Annunzio e Venezia*, cit., pp. 303-313; G. D'ANNUNZIO, *Pagine*

Infine, un po' di Venezia gli avrebbero portato quei giovani diplomati del «Benedetto Marcello», Luigi Ferro, Vittorio Fael, Oscar Crepax, Edoardo de Guarnieri, che, unitisi nel '21 nel «Quartetto veneziano» e nel '24 presentati a d'Annunzio da Gian Francesco Malipiero, divennero il «Quartetto veneziano del Vittoriale», eseguendo cose di Debussy, musiche di Malipiero e Casella, le riduzioni di Malipiero dei madrigali del Monteverdi, e che «forse fecero parte della compagine strumentale di undici esecutori che portarono al Vittoriale i *Ricercari* ed i *Ritrovari* [...]» dello stesso Malipiero, mentre questi, confortato e sostenuto da d'Annunzio, procedeva, in parallelo alla sua vasta produzione, all'ardua trascrizione di tutta l'opera monteverdiana.172

Ma d'Annunzio non potrà vedere finita l'edizione dell'amato Claudio: «[...] Da quattro anni», scriverà Malipiero, «non sentivo più la sua anima musicale vicino a me, perciò temevo che la sua vita senza musica non fosse più vita per lui. Egli mi inviò il suo "Libro segreto", dedicandolo alla "amicizia perpetuata oltre alla morte". Sono rimasto fedele alla sua ultima volontà, dedicandogli la *Missa pro Mortuis* che condussi a termine (strano presentimento) mentre egli terminava la sua vita terrena».173

---

sull'arte, a cura di Stefano Fugazza, introduzione di Pietro Gibellini, Milano, Electa, 1986; O. VENANZIO, *Gabriele d'Annunzio interprete delle arti figurative del suo tempo*, Milano, La rete, 1958, e già B. TAMASSIA MAZZAROTTO, *Le arti figurative nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit., i capp. *La scultura contemporanea* e *La pittura contemporanea*.

172 Cfr. C. BIANCHI, *Prefazione* al *Carteggio tra Gabriele D'Annunzio e Gian Francesco Malipiero*, cit., pp. 16-17 e 20-25.

173 *Ibi*, pp.38-39.

Da Venezia all'Île-de-France:
Il fuoco **e il genere della "peinture en prose"**

a ghost upon the sands of the sea, so weak – so quiet...

Opera di dotta archeologia, il più culto tra i romanzi di d'Annunzio,[174] il *Fuoco* non di meno segnava una coraggiosa sottrazione alla cattività della mimesi, nel risolutivo discioglimento della parola prosastica in funzione poetica. La celebre «aspirazione» pateriana di tutta l'Arte «towards the condition of *music*» simboleggiava e forniva alimento teorico a una conversione segnica che, in gestazione sin dagli anni giovanili, in realtà s'era (e da sempre) proposta come obiettivo primario la *musica della poesia*.[175] Ma, per l'intima connessione tra parola

174 Per i romanzi dannunziani *Il piacere* (*P.*), *L'innocente* (*I.*), *Il fuoco* (*F.*), vd. G. D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, cit., voll. I (*P.*, *I.*) e II (*F.*): per queste prose e le altre opere di d'Annunzio qui citate, *Tragedie, sogni e misteri* (*Sogno d'un tramonto d'autunno*), *Taccuini* (*T.*) e *Altri taccuini* (*A.T.*), cfr. *D.M.*, n. 1.

175 L'operazione dannunziana suggella un secolare processo di pratica e teoria letteraria, che, nella prospettazione d'una nuova sintesi fra le arti sorelle, avrebbe trovato il suo centro unificatore nella poesia. In realtà, sembra valere per d'Annunzio quanto già affermava Victor Cousin: «Si les arts doivent respecter la forme les uns des autres, il en est un, pourtant, qui semble profiter des ressources de tous, et celui-là c'est encore la poésie. *Avec la parole, la poésie arrive à peindre et à sculpter; elle construit des édifices comme l'architecte; elle imite jusqu'à un certain point la mélodie de la musique. Elle est* [...] *le centre où se réunissent tous les arts*: c'est l'art par excellence; c'est la faculté de tout exprimer, avec un symbole universel» (V. COUSIN, *Cours de philosophie*. *Du Vrai, du Beau et du Bien,* Paris, Hachette, 1836, p. 290). L'accoglimento in d'Annunzio della formula pateriana sta pertanto a codificare in un esito ultimo

e immagine, simile trasmutazione non poteva non poggiare, quale termine intermedio, su d'una esaltazione del significante visivo, tale, scriveva bene David Scott, da sfruttare appieno «the *pictorial* and *spatial* potentialities of linguistic and prosodic structures».[176] E, indubbiamente, d'una pratica doveva trattarsi che fosse in intima corresponsione con l'impalpabile sostanza del «paesaggio sonoro»:[177] un "dipingere con le parole"

---

quell'espansione comunicativa del linguaggio poetico che, ora privilegiando la metafora pittorica, ora la metafora musicale, da Hugo e Gautier s'era inoltrata nel simbolismo di Baudelaire e Rimbaud, di Verlaine e Mallarmé. L'originalità di d'Annunzio consiste nel fatto che in lui tale espansione si esercita alla pari entro il terreno della prosa narrativa, appunto concepita quale autonomo, differenziato dominio della funzione poetica. Né molto diversamente, in realtà, aveva inteso Walter Pater quando, all'insegna della musica, a proposito di Giorgione scriveva: «he is typical of that aspiration of all the arts towards music, which I have endeavoured to explain, — towards *the perfect identification of matter and form*» (W. PATER, *The School of Giorgione*, in *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. With an Introduction and Notes by Kenneth Clark, London, Collins, 1961, p. 134). Simile identificazione veniva da d'Annunzio raggiunta, e compiutamente, appunto all'interno dell'«antiromanzo». Per il *Renaissance*, si veda ancora n. 7.

176 D. SCOTT, *Pictorialist Poetics. Poetry and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 13.

177 «L'attenzione di D'Annunzio al canto, al suono, al paesaggio sonoro è sempre così vistosa da apparire come un carattere costitutivo nella psicologia del personaggio e come tratto distintivo della sua personalità artistica [...] Infatti lo spazio che lo scrittore crea nelle sue opere [...] è una specie di sfera senza precisi confini, come la sfera occupata dalla musica [...]»: cfr. W. TORTORETO, *D'Annunzio e la musica fra Italia ed Europa: Monteverdi e Wagner*, in *D'Annunzio europeo*, Atti del Convegno internazionale, Gardone Riviera-Perugia, 8-13 maggio 1989, a cura di Pietro Gibellini, Roma, Lucarini, 1991, (pp. 363-388) pp. 366-365, saggio contenente numerosi riferimenti proprio al linguaggio del *Fuoco*. Per l'individuazione della metafora musicale entro il livello retorico-sintattico, cfr. A. M. MUTTERLE, *Introduzione* a *Il fuoco,* Milano, Mondadori, 1989, pp. V-XXXVII,

prezioso e sensibilissimo, dotato d'un massimo di motilità e capacità irradiante; che, da policentriche linee di fuga, cancellasse certa fissità da scenario classico-rinascimentale rimasta ancora inaggredita nel racconto ottocentesco, aprendosi, in un antropocentrismo *altro*, all'effusa spazialità della poesia.

Il romanzo era invero cresciuto, limitandoci a poche tessere della sua laboriosissima *inventio*, sul terreno dell'indagine storica e di costume, nutrendosi degli apporti di Vincenzo Zanetti,[178] di Ernesto Volpi e di Pompeo Gherardo Molmenti; su quello della filologia e della saggistica musicale, dalla *Musa popolare* di Vittorio Malamani alle *Antiche Arie Italiane* di Alessandro Parisotti, dal *Wagner a Venezia* di Giuseppe Norlenghi alla prestigiosa *Histoire de l'Opéra en Europe* di Romain Rolland; su quello della ricognizione artistica fornita dagli esteticanti vittoriani, dal *Renaissance*, specialmente, di Walter Pater alle mediazioni effettuatene da Angelo Conti; su quello, ancora, del riscontro linguistico, come si desume dalla corrispondenza con Antonio Fradeletto.[179]

---

pp. XXVII-XXXI in particolare, e ID., *«Il Fuoco» e le altre prose veneziane,* in *D'Annunzio e Venezia*, cit. (*D.M.*, n. 68), pp. 45-59, *passim*.

178 Trattasi, dunque, dell'abate muranese autore di numerosi saggi sulla storia, l'arte e l'industria vetraria, da non confondersi con l'altro Zanetti, Anton Maria, lo storico d'arte autore del notabile studio *Della pittura veneziana* (Sala Bolognese, Forni, 1978, ristampa anastatica, Venezia, Francesco Tosi, 1797), che tuttavia d'Annunzio tenne forse presente nella rievocazione, per bocca di Stelio Èffrena – nel discorso dell'*Allegoria dell'Autunno* –, della pittura di Carpaccio e di Bonifazio.

179 Riuniamo qui i vari riferimenti: per la corrispondenza con Antonio Fradeletto, che tradusse le battute di Stelio con il gondoliere Zorzi, cfr G. DAMERINI, *D'Annunzio e Venezia*, cit. (*D.M.*, n. 9), pp. 81-82,; per gli imprestiti da Alessandro Parisotti e Giuseppe Norlenghi, M. RAGGI, *Testi su Wagner e sulla musica tra le fonti del «Fuoco»*, in *D'Annunzio, la musica e le arti figurative*, cit. (*D.M.*, n. 111), pp. 58-66; per l'ascendenza di Romain Rolland, G. TOSI, *Une source inédite du «Fuoco»: Romain Rolland*, in «Rivista di Letterature mo-

E però questa e molt'altra erudizione era destinata ad alleggerire il suo spessore in una levitante topografia dell'immaginario, che par vibrare sino a cambiare di stato disciogliendosi nel linguaggio del *poëta-musicus.* Altri materiali, dunque, erano confluiti nell'officina del maestro del *Fuoco.* Com'è noto, centro propulsore della sinestesi si affermava il mobile e ricco cromatismo dei grandi pittori veneziani.[180] E tut-

---

derne e comparate», XX (1967), 2, pp. 133-141; infine, per le derivazioni dalle *Storie intime* di Ernesto Volpi, dalla *Storia di Venezia nella vita privata* e dalla *Dogaressa di Venezia* di Pompeo G. Molmenti, da *Il Settecento a Venezia* di Vittorio Malamani e da altre fonti di argomento veneziano, G. ZORZANELLO, *Gabriele d'Annunzio e la Biblioteca Marciana*, cit. (*D.M.*, n. 60), pp. 15-16, 23-25. Nuovi imprestiti dal Volpi e dal Molmenti si troveranno però variamente segnalati nella presente pubblicazione.

180 Walter Pater, esemplificando il celebre asserto «All art constantly aspires towards the condition of music», a proposito dei pittori veneziani così si era espresso: «The Venetian landscape [...] has in its material conditions much which is hard, or harshly definite; but the masters of the Venetian school have shown themselves little burdened by them. Of its Alpine background they retain certain abstracted elements only, of cool colour and tranquillising line; and they use its actual details, the brown windy turrets, the straw-coloured fields, the forest arabesques, but *as the notes of a music* which duly accompanies the presence of their men and women, presenting us with *the spirit or essence* only of a certain sort of landscape – a country of the pure reason or half-imaginative memory» (W. PATER, *The School of Giorgione*, cit., pp. 130-131). Per l'interpretazione del rapporto musica-pittura nel *Fuoco*, sono certamente ancora rilevanti le osservazioni di L. MUROLO, *Lo scriba del fuoco. D'Annunzio e la costruzione letteraria del «paesaggio di fantasia»*, in *Studi su d'Annunzio. Un seminario di studio*, Atti del Convegno, Chieti, 23-25 novembre 1988, Genova, Marietti, 1991, pp. 197-215, pp. 201-202 in particolare: «È fin dal primo dei suoi saggi conviviali (1895) che, nello sfondo giorgionesco della *Tempesta*, in una "quasi perfetta espressione musicale dei colori e delle forme", Gabriele d'Annunzio ritrova la struttura del "paesaggio moderno". La musicalità di cui parla [...] è quella che sviluppa *armonicamente* i due elementi. Ma nel prospettarne il meccanismo, egli dichiara che,

tavia, a materiare la metafora pittorica, a fornirla di concreta realizzazione entro lo spazio della parola, concorrevano i “pigmenti” di moderni *voyageurs* d’eccezione, costruttori di fascinose corrispondenze tra scrittura e pittura, preannunciatori del gusto *fin de siècle* – qui polo essenziale di reazione dialettica col vitalismo di Stelio – per il tema della decadenza di Venezia.[181] Inevitabile, a questo punto, è accostare certe immagini della «Città di pietra e d’acqua» alle pagine di John Ruskin.[182]

“come ne’ veneziani”, il cromatismo deve “avvolgere” – o, ancor meglio, “circonfondere” – “in una calda atmosfera le forme” [...] Per l’Imaginifico, insomma, il connubio leonardesco di musica e pittura è alla radice della moderna figurazione paesaggistica: figurazione [...] che egli vede soprattutto realizzata negli *artifices* della Serenissima per cui il colore, divenuto “emulo del fuoco”, ne circonfonde le opere rispettando le simmetrie vinciane secondo cui dalla “linea circonferenziale” si “genera la bellezza umana”».

181 Cfr. a riguardo E. HÜTTINGER, *Immagini e interpretazioni della Venezia dell’800*, cit. (*D.M.*, n. 74), *passim*; vi si trovano riferimenti anche ai *Voyages* di Théophile Gautier e di Hippolyte Taine che direttamente interessano il nostro argomento.

182 La sensibilità estetizzante di Ruskin deve infatti aver influito, oltre che per l’interpretazione di Venezia contemplata e amata nel suo malinconico declino, per l’impiego d’una tavolozza ispirata al gusto della *nuance.* Basterebbe rammentare la bellissima visione con osservatorio dal campanile di Torcello: «Far as the eye can reach, a waste of wild sea moor, of a lurid *ashen* grey [...] lifeless, *the colour of sackcloth,* with the corrupted sea-water soaking through the roots of its arid weeds, and *gleaming hither and hither* through its snaky channels [...] To the very horizon, on the north-east; but, to the north and west, there is a *blue line* of higher land along the border of it, and above this, but farther back, a *misty* band of mountains, *touched with snow.* To the east, the *paleness* and roar of the Adriatic [...] to the south, the widening branches of the calm lagoon, *alternately purple and pale green, as they reflect the evening clouds or twilight sky* [...]»: J. RUSKIN, *The Stones of Venice*, Leipzig, B. Tauchnitz,1906, voll. I-II, I, pp. 143-144. Del resto, della decadenza di Venezia s’era, tra i molti in quegli anni, occupato lo stesso Pompeo Gherardo Molmenti, sia come storico e critico d’arte (P.G. MOLMENTI, *La decadenza di Venezia. Conferenza,* in Aa.Vv, *La vita i-*

Ma, più che all'Inghilterra, è alla Francia, referente da sempre privilegiato dell'Europa di d'Annunzio, che guarderà l'Imaginifico. Guy Tosi, cui si deve la segnalazione della fonte rollandiana,[183] rilevava nondimeno l'influenza del taccuino veneziano di Hippolyte Taine, sia per ciò che riguarda la concezione estetica di Stelio Èffrena che i materiali della descrizione. In quest'ultimo senso, che qui più ci sta a cuore, si confrontino i passi:

Emergeva su la sua propria ombra glauca il tempio ottagonato che Baldassare Longhena trasse dal Sogno di Polifilo, con la sua *cupola*, con le sue volute, con le sue *statue*, con le sue colonne, con i suoi balaustri, *sontuoso* e *strano* come un edificio *nettunio* construtto a similitudine delle tortili forme *marine*, *biancheggiante* in un color di *madreperla* su cui diffondendosi l'umida salsedine pareva creare nella concavità della pietra qualche cosa di fresco, di argenteo e di gemmante onde suscitavan esse un'imagine vaga di schiuse *valve perlifere* su le acque natali *(F.*, 201)

Le canal tourne, et l'on voit s'élever de l'eau, comme une riche végétation marine, comme un *splendide* et *étrange* corail *blanchâtre,* Santa Maria della Salute avec ses *dômes,* ses entas-

---

taliana nel Seicento. I. *Storia,* Milano, Treves, 1895, pp. 135-163), che come politico (*Delendae Venetiae*, in «Nuova Antologia», serie III, vol. VII, fasc. 111, Roma, Tip. della Camera dei Deputati, 1887, pp. 4-18). Elencando i punti di un vergognoso progetto di sventramento proposto dal «Municipio, e confermato dalla Deputazione provinciale», Molmenti esprimeva, in termini che d'Annunzio avrebbe di certo condiviso, la sua preoccupazione per le sorti dell'amata città. Come in questo significativo passo: «si demoliranno case [...] dove *Giorgione, tra la festa fulgida del colore, ritrasse le carni palpitanti di vita*, le donne piene di voluttà e di mollezza» (*Delendae Venetiae*, cit., p. 13).

183 Cfr. qui n. 6.

sements de sculptures, son fronton chargé de *statues*; plus loin, sur une autre île, San Giorgio Maggiore, tout arrondi et hérissé, comme une pompeuse *coquille de nacre*[184]

Abbrivio d'una «menue sonate en blanc majeur»,[185] la tavolozza del *Voyage en Italie* appare tuttavia aver nutrito anche la metafora fondante del «romanzo igneo»: quello stesso «luminismo purpureo […] che scomponendo divisionisticamente *l'en plein air*, avvolge […] gli angoli più remoti della tela scritta».[186] Fondendo, invero, vitalismo e sentimento d'una fatale *déchéance*, il Taine è autore di frescature possenti, nelle quali, alla maniera di Victor Hugo, il rosso della fiamma si approfondisce in cupi riverberi sino a sposare la tenebra, e in cui, a un tempo, il drappeggio incandescente del fuoco generatore cede alla luce funeraria e al velario del cataletto. Si rammentino queste suggestive riprese dalla laguna aperta:

'ai poussé plus loin, et j'ai achevé ma journée sur la mer. A la fin […] la nuit est venue. Des teintes blafardes, d'un gris jaunâtre et d'un vert violacé, sont descendues sur l'eau […] Le vent se débat […] *le reste d'incendie qui rougissait* l'occident a disparu […] la terre à l'horizon n'est *qu'une mince bandecharbonneuse*; la mer frissonnante, la brume vague, et au-dessus les corps opaques des nuages mouvants occupent l'espace […] Deux ou trois fois la lune s'est dégagée, et sa longue traînée vacillante semblait celle.d'une lampe funéraire allumée parmi

---

184 G. TOSI, *D'Annunzio, Taine et Paul de Saint-Victor*, in «Studi francesi», XII (1968), 34, pp. 18-38, p. 20. Il testo, corsivo incluso, è ripreso da Tosi, mentre, per le successive citazioni del *Voyage* tainiano, ci serviremo dell'ed. Hachette et C.ie, Paris 1866, voll. I-II, II (qui *V.I.T.*). Ritorneremo, ma da altra prospettiva, sugli imprestiti dal filosofo-saggista all'interno del *Fuoco* nel successivo *Alla scuola del Taine*, pp.

185 G. TOSI, *art. cit.*, p. 20.

186 L. MUROLO, *Lo scriba del fuoco*, cit., p. 202.

les draperies tombantes et devant le revêtement noir de quelque prodigieux catafalque. A l'horizon, comme une procession de torches et tombeaux arrêtés à une distance sans limite, *apparaît Venise avec ses clartés et ses bâtisses*; ça et là on voit se serrer un groupe de lumières, comme un faisceau de cierges au coin d'une bière [...] Cependant *les églises et les palais grandissent* et nagent sur la mer avec un air de spectres. Saint-Marc se découvre, et *ses architectures raient les ténèbres de leurs aiguilles* et de leurs rondeurs multipliées *(V.I.T.*, 332-335)

Au retour, du côté du couchant, *le ciel est comme une braise* [...] C'est vraiment l'image *d'un monstrueux incendie, comme il y en eut dans les bouleversements du globe lorsq'une éruption de lave* crevait la végétation séculaire. *Il semble qu'une fournaise déchaînée flamboie là-bas*, hors de la portée des yeux; mais à portée des yeux sont *les volées d'étincelles* avec *l'écarlate sombre* des troncs qui brûlent encore, et les charbons éteints, affaissés, entassés par l'écroulement et les craquement des grandes forêts. Leurs *ombres funèbres* s'allongent à l'infini dans l'eau rougeâtre et vont se perdre dans *la nuit, qui a déjà posé son linceul* sur la haute mer *(V.I.T.*, 394)

Similmente apparirà Venezia a Stelio e Foscarina nel tramonto infuocato che accompagna il loro ritorno dalla visita a San Francesco del Deserto. Originalmente rimeditata e tradotta in lirica sintesi, la lettura del Taine pur sempre traspare dall'adozione di un impianto percettivo a distanza, dal *topos* della 'battaglia degli elementi' e dalla metafora cimiteriale del *velario*:

Il sole stava per toccare la gigantesca acropoli delle Dolomiti. La falange delle nuvole si scompigliava come se combattesse, trapassata da innumerevoli *dardi splendenti*, e si copriva d'un *sangue* meraviglioso. Le acque allargavano l'immensa

battaglia combattuta intorno alle torri inespugnabili […] Tutto l'estuario s'ammantava d'una *magnificenza cupa* e guerriera […] Entrambi tacquero; e fissarono le punte aguzze della catena lontana che *fiammeggiavano come se allora fossero uscite dal fuoco primordiale* […] *Venezia* era oscurata da quella massa di porfidi *roventi: giaceva su le acque tutt'avvolta in un velario violaceo ond'emergevano i suoi steli marmorei* lavorati dagli uomini per custodirvi i bronzi che dànno il segno delle preghiere consuete (*F.*, 509-510)[187]

187 Si tratta, evidentemente, di un tessuto fitto di suggestioni non facilmente circoscrivibili. Si pensi, in special modo, alla 'battaglia degli elementi', *topos* che, a partire almeno da Hugo, si costituisce in una tradizione assai vasta, sia di poesia che di prosa, fra gli altri annoverando, come si è dimostrato altrove, autori cari a d'Annunzio quali Leconte de Lisle e Zola (cfr. M. R. GIACON, *Un appunto sulle fonti del narratore: d'Annunzio, Zola e la 'battaglia degli elementi'*, in *D'Annunzio e dintorni Studi per Ivanos Ciani*, a cura di Milva Maria Cappellini e Antonio Zollino, Pisa, Ets, 2006, pp. 259-276). Tuttavia, pur nel quadro d'una ricca contaminazione, nel passo succitato la presenza del *Voyage* tainiano resta indiscutibile, come attesta la precisa coniugazione della 'battaglia degli elementi' alla metafora del cupo «velario» celeste. Già all'interno del *Piacere* – là dove Sperelli si reca a far visita alla Muti –, il motivo cimiteriale disvelava, infatti, una inequivoca provenienza dal taccuino romano del *Voyage en Italie*: «Era un tramonto paonazzo e cinereo, un po' *lugubre*, che a poco a poco si stendeva su Roma come un *velario greve.* Intorno alla fontana della *piazza Barberini i fanali già ardevano, con fiammelle pallidissime, come ceri intorno a un feretro*» (*P.*, 80). E si veda il Taine: «Cette Rome hier au soir toute noire [...] quel spectacle *mortuaire! La place Barberini* [...] *est un catafalque* de pierre *où brûlent quelques flambeaux* oubliés; *les pauvres petites lumières* semblent s'engloutir dans le *lugubre suaire d'ombre*, et la fontaine indistincte chuchote dans le silence avec un bruissement de spectre (*V.I.T.,* I, 155). L'inflessione funeraria di altre descrizioni lagunari lascia però ipotizzare anche influssi diversi. Come nel passo in cui si descrive il ritorno di Stelio e Foscarina dalla visita muranese, «La laguna e la caligine inghiottivano tutte le forme e tutti i colori. *Soli interrompevano la grigia eguaglianza i gruppi dei pali, simili a una processione*

Ma altre memorie, altri echi fermentano nella topografia di d'Annunzio. Essi agiscono, in primo luogo, in quella gamma di sottili valori del *bianco* alimentata dal diretto apporto del Taine. Così, nella descrizione della Salute,

Emergeva su la sua propria ombra glauca il tempio ottagonato […] come un edificio nettunio construtto a similitudine delle tortili forme marine, *biancheggiante in un color di madreperla* su cui diffondendosi l'umida salsedine pareva creare nelle concavità della pietra *qualche cosa* di fresco, *di argenteo* e di gemmante onde suscitavan esse un'imagine vaga di schiuse valve perlifere su le acque natali (*F.*, p. 201)

le tracce del *Voyage* tainiano

[…] l'on voit s'élever de l'eau, *comme une riche végétation marine, comme un splendide et étrange corail blanchâtre,* Santa-Maria della Salute (*V.I.T.*, 322)

---

di monaci per un cammino di ceneri» (*F.*, 466), la cui elaborazione, muovendo dalle note del *Taccuino* XV («Al ritorno Venezia è cupa e fumigante, come una città incenerita. L'acqua si fa indefinita, dominatrice; inghiotte tutte le forme e tutti i colori. *Interrompono la grigia eguaglianza i gruppi dei pali, simili a una processione di frati* su l'acqua», *T.*, 204-205), sembra aver tratto spunto dal Verhaeren di *Les Moines*: «*A l'horizon, plus rien ne passe, si ce n'est / Une allée* infinie et géante de chênes, / [...] / / *Ces arbres vont – ainsi des moines mortuaires* / Qui s'en iraient, le coeur assombri par les soirs, / Comme jadis partaient les longs pénitents noirs / Pèleriner, là-bas, vers d'anciens sanctuaires»: *Soirs réligieux,* vv. 8-16, in E. VERHAEREN, *Les Moines*: cfr. Ad. Van Bever & P. Léautaud, *Poètes d'Aujourd'hui. Morceaux choisis*. *Accompagnés de Notices biographiques et d'un Essai de bibliographie*, Paris, Mercure de France, MCMXXIX, voll. I-III, III, pp. 324-325.

si contaminano con le preziose annotazioni su *Venise- Vénus* di Théophile Gautier:[188]

Sans gondole, Venise n'est pas possible. *La ville est un madrépore dont la gondole est le mollusque.* Elle seule peut serpenter à travers les réseaux inextricables et l'infinie capillarité des rues aquatiques […]; *Venise, comme une Vénus marine qui sèche sur le rivage les perles salées de l'élément natal* (*V.I.G.*, 72, 77*)*

[(…) un'imagine vaga di schiuse *valve perlifere su le acque natali* (*F*., 201)]

Conferma l'imprestito gautieriano l'epiteto *anadiomene* nella forma *Città anadiomene* ricorrente nel romanzo. Dall'"autocitazione" di Èffrena,

Mi tornò nella memoria il frammento d'un poema obliato che incominciai a comporre in nona rima qui a Venezia […] Era intitolato […] *L'Allegoria dell'Autunno* e vi si rappresentava il dio […] coronato di gemme come un principe del Veronese […] nell'atto di migrare verso la *Città anadiomene* dalle braccia di marmo e dalle mille cinture verdi *(F.*, 216-217),

alla descrizione del desiderabile consesso femminile,

[...] i cupi smeraldi di Andriana Duodo […] i rubini di Giustiniana Memo […] gli zaffiri di Lucrezia Priuli […] i berilli di Orsetta Contarini […] le turchesi di Zenobia Corner […] i più insigni gioielli che avevano illustrato le feste secolari della *Città anadiomene*, tutti s'accendevano di nuovi bagliori su quel busto chimerico donde giungeva a Stelio il tiepido effluvio della pelle e dell'alito femminile *(F.*, 232),

188 Th. GAUTIER, *Voyage en Italie*, nouvelle édition considérablement augmentée, Paris, Charpentier, 1876 (qui *V.I.G.*).

alla rutilante «epifania del fuoco»,

Disceso nel cortile celatamente […] Stelio Èffrena s'era rifugiato in un lembo di ombra […] mentre gli giungeva il grido immenso che levavasi intorno alle mura esterne del palagio perdendosi nel cielo rischiarato da un riflesso d'incendio. Una gioia quasi terribile pareva propagarsi nella notte, su la *Città anadiomene (F.*, 266-267),

all'entusiastica visione di Stelio dopo la notte trascorsa con Foscarina:

Il naviglio virò di gran forza. Un miracolo lo colse. I raggi primi del sole trapassarono la vela palpitante, folgorarono gli angeli ardui su i campanili di San Marco e di San Giorgio Maggiore […] La *Città anadiomene* fu regina su l'acque con tutti i suoi veli lacerati *(F.*, 320)

L'espressione è invero cara al poeta degli *Emaux et Camées*:

Pour Apelle ou pour Cléomène,
Elle semblait, marbre de chair,
En *Vénus Anadyomène*
Poser nue au bord de la mer[189]

che dal complesso metaforico di *Venise-Vénus* estraeva il luminismo vibrante della conchiglia iridata, «madre di perle»:

Sur une gamme chromatique,
Le sein de perles ruisselant,
La Vénus de l'Adriatique

189 Th. GAUTIER, *Emaux et Camées*, in *Poésies complètes*, publiées par René Jasinski, Paris, Nizet, 1970, voll. I-III, III: *Le poème de la femme*, vv. 25-28.

Sort de l'eau son corps rose et blanc[190]

Quanto alla similitudine 'chiesa-madrepora' utilizzata dal Taine per la descrizione della Salute, essa già si leggeva nell'elegante stilizzazione gautieriana di Notre-Dame:

Puis *l'église* elle-même, avec ses colonnettes,
Qui *semble,* tant elle a d'aiguilles et d'arêtes,
Un madrépore immense, un polypier marin[191]

Ma, accanto alle tonalità lattescenti delle acque, alla radianza tizianesca dell'aria, all'accensione di «tutte le potenzia-

---

190 *Emaux et Camées*, cit., *Variations sur le Carnaval de Venise*, II *Sur les lagunes,* vv. 16-19.

191 *Poésies diverses,* in *Poésies complètes*, cit., II: *Le sommet de la tour*, vv. 149-151. Relitti gautieriani o presenze parnassiane assimilate negli anni giovanili sono del resto diffusi anche altrove. Ad esempio, l'annotazione «Come il latte azzurrino dell'*opale* è pieno di fuochi nascosti, così l'acqua *pallida* eguale del gran bacino [...]» (*F.*, 202) rinvia alla rima *pâle*:*opale* caratteristica della grande poesia francese da Hugo a Gautier a Baudelaire; mentre la luce «di Tiziano», che vibra nel tramonto del primo quadro descrittivo (*F.*, 201), «Ancor durava l'ora vesperale che in uno de' suoi libri egli aveva chiamata *l'ora di Tiziano perché tutte le cose parevano risplendere ultimamente di una lor propria luce ricca*», rielabora un'assunzione da Gautier che era già del *Piacere* («uno de' suoi libri»): nel romanzo dell'89, la nota descrittiva «*Tutte le cose* prendevano un'*apparenza più ricca,* a quella *ricca luce* autunnale» (*P.*, 235) aveva infatti traslato alcuni versi della lirica *Notre-Dame*: «*Tout* chatoie et *reluit*; le peintre et le poète / Trouvent là des couleurs pour charger leur palette, / [...] / / Comme pour son bonsoir, *D'une plus riche teinte /* Le jour qui fuit revêt la cathédrale sainte,» (vv. 13-14 e 25-26, in *Poésies diverses*, cit.). Per simili presenze, cfr. M. R. GIACON, *L'«imagination re-créatrice» e l'«au-delà nuageux de toutes les choses du Nord» nel paesaggio del romanzo dannunziano,* in Aa.Vv., *Omaggio a Gianfranco Folena,* I-III, II, Padova, Editoriale Programma, 1993, pp. 1849-1862.

lità visive dello scarlatto»,[192] vi è qui ingresso per le gradazioni squisite e avvolgenti dell'*oro*, che anima, come a renderle palpabili, l'ombra vellutata degli interni e l'atmosfera dei giardini insulari. Così, lo scenario muranese vibra per la scintillante velatura d'un «*pulviscolo d'oro*, come le avventurine»:

> Andavano per una via chiusa tra le cinte degli orti desolati [...] Gli allori bronzei avevano le cime indorate dal sole declinante. L'aria brillava d'un folto *pulviscolo d'oro*, come le avventurine (*F.*, 440)

La forma *x d'oro*, mutuata dalla letteratura francese già negli anni Ottanta – con l'impressionismo zoliano di *Terra vergine* e *Canto novo*, con il gusto parnassiano di *Isaotta*, o la memoria delle *Orientales* che ancora fermenta nel *Piacere* (*nembi d'oro*, *fluttuamento polveroso di oro*, *polvere d'oro*, *duomo d'oro*, «cime *fatte d'oro*») –[193], non poteva non figurare

---

192 L. MUROLO, *art. cit.*, p. 202.

193 Tipi come *poussière, poudre, poudroiement, atomes d'or, de soleil* sono forme a circolazione vastissima nella letteratura francese dell'intero Ottocento. Tra gli *auctores* dannunziani, esse avevano ricevuto il suggello del grande realismo tardottocentesco, rispondendo, specie nella *palette* di Zola e Maupassant, a un preminente interesse per il dato percettivo che lascia trasparire l'ascendenza della vicina «Ecole de l'Impression». Per la loro vastissima fortuna in ambito poetico basti rammentare la sola opera di Victor Hugo, in cui l'uso è tanto frequente da far scrivere al nostro De Sanctis: «piove *oro* da tutte le parti; l'onnipotente immaginazione del poeta lussureggia in tutta la sua ricchezza» (F. DE SANCTIS, *Le «Contemplazioni» di Victor Hugo,* in *Saggi critici*, a cura di Luigi Russo, Bari, Laterza, 1953, voll. I-III, II, p. 55). Relitti dell'*oro* del grande Victor sono ancora visibili nel *Piacere*: tali le cime dei cipressi «*fatte d'oro* dal sole» («I cipressi funebri s'inalzavano diritti ed immobili nell'aria: soltanto le loro cime, *fatte d'oro* dal sole, avevano un leggero tremito», *P.*, 348), per le quali non si può tralasciare l'antecedente delle *Voix intérieures*: «L'étang, lame d'argent que le *couchant fait d'or*» (*A un riche*, v. 23); mentre il *duomo d'oro* di Trinità dei Monti, «la *città* di

nella descrizione della basilica bizantina, là dove Foscarina si rifugia sottraendosi alla vista di Stelio. Caratterizzazione intensissima, incentrata sulla metafora della «caverna» profonda e trascorsa da fiotti di luce dorata:

Vide la donna disperata camminare nella zona di sole che invase la Basilica con l'irruenza d'un torrente per la porta aperta da una mano ignota. La profonda *caverna d'oro*, con i suoi apostoli con i suoi martiri con il suo bestiame sacro, sfavillò tutta quanta dietro di lei come se vi si precipitassero le mille torce del giorno (*F.*, 395-396)

Incuriosisce il fatto che, nelle sue *Lagune* (1883), il veneziano Dino Mantovani avesse avuto per San Marco un'identica espressione:

Al tramonto, i sagrestani chiudono le porte che furono della Santa Sapienza, e non si può godere il magico spettacolo della *caverna d'oro* illuminata a ceri se non a Pasqua ed a Natale (*L.*, 365)

---

travertino e di mattone sorbiva la luce [...] e la Trinità de' Monti, in cima alla scala popolata di putti, pareva un *duomo d'oro*» (*P.*, 101), è un'autocitazione dalla «favola» *Per un vaso* («Capitan Fracassa», 3 agosto 1884, in G. D'ANNUNZIO, *Favole mondane*, Introduzione e note di Federico Roncoroni, Milano, Garzanti, 1981, p. 25) che, a suo tempo, aveva translitterato *dôme d'or*, espressione specialmente legata al magico esotismo delle *Orientales*: «*Cités* aux *dômes d'or* où les mois sont des lunes» (*Novembre*, v. 20) e delle *Feuilles d'automne*: «Oh! Regardez le ciel! Cent nuages mouvants / […] / […] à l'égal des larges *dômes d'or*,» (*Soleils couchants*, sez. I, vv. 19-23): cfr. V. HUGO, *Poésie*. Préface de J. Gaulmier, Présentation et notes de B. Leuilliot, Paris, Seuil, 1972, I. All'altezza del *Fuoco*, simile spessore non ha impedito la possibilità di alcuni aggiornamenti di prima mano, come ora si vedrà.

È assai probabile che d'Annunzio avesse letto il curioso libretto del Mantovani durante la stagione romana.[194] Ciò non toglie che la paternità dell'immagine spetti, nuovamente, a Gautier:

Rien ne peut se comparer à Saint-Marc de Venise […] La première impression est celle d'une *caverne d'or* incrustée de pierreries […] Est-on dans un édifice ou dans un immense écrin? (*V.I.G.*, 107)[195]

---

194 *Lagune* era infatti uscito a Roma nel 1883 nell'elegante edizione di Angelo Sommaruga. Non sfuggirà che in quell'anno il giovane Gabriele si trovava nella capitale e che già nell'82 aveva iniziato la sua collaborazione alla sommarughiana «Cronaca bizantina». È dunque ben facile che in quel tempo egli fosse venuto a conoscenza del volumetto del Mantovani. Si noti del resto che era proprio questi a recensire sulla «Bizantina», il 16 maggio 1884, *La dogaressa di Venezia* dello storico veneziano Pompeo Gherardo Molmenti, con il quale d'Annunzio, tra breve, avvierà proficui contatti per il nuovo corso della rivista.

195 Il plagio da Gautier effettuato in *Lagune* è scoperto. In questo libro sui costumi, sull'arte e sulla poesia veneziana (cfr. la sezione *Musa palustre*), nutrito di *topoi* descrittivi e di linguaggio decadenti, dalla resa degli interni alla rievocazione di amori strani e perversi (come quello di un giovane dottore svedese per una Madonna belliniana), Mantovani attingeva anche a Taine, a Hugo, a Blanc, a Guerzoni, a Bouiller, a Töpffer..., come puntualmente "denunciò" Alberto Lumbroso (A. LUMBROSO, *Scaramucce e avvisaglie. Saggi storici e letterari di un bibliofilo. Una dolorosa storia del Seicento, Plagi, imitazioni e traduzioni ... ed altri scritti*, con una Lettera di Alessandro d'Ancona, Frascati, Tuscolana, 1902, pp. 94-107). Ricordato da Croce come scrittore di «pregevoli lavori di storia letteraria e di saggi assennati sulla letteratura contemporanea» (B. CROCE, *La letteratura della Nuova Italia*, Bari, Laterza, 1945, vol. VI, p. 147 e n. 6), Dino Mantovani sarà coautore di Pompeo Molmenti in *Calli e canali in Venezia. Note di Pompeo Molmenti e Dino Mantovani*, Venezia, Ongania, 1893, opera in cui, entro un tessuto informativo provvisto di qualche ricercatezza stilistica, si fornisce minuziosa descrizione di luoghi e monumenti, di costumi, personaggi o eventi celebri legati

Il brillio dell'*oro* nell'ombra è motivo prediletto dell'*intérieur* transalpino: muovendo dalla lezione di Gautier e Banville, esso trapasserà in Flaubert e Villiers de l'Isle-Adam e negli autori della *fin de siècle*.[196] Sempre nella descrizione di San Marco, tuttavia, se n'era avvalso anche Hippolyte Taine, accordando l'interesse per il dato percettivo col piacere d'una scrittura che ormai respira aria di *Décadence*:

Deux couleurs […] l'une, celle du marbre veiné rougeâtre qui luit aux fûts des colonnes, lambrisse les murailles, s'étale sur les dalles; l'autre, celle de l'*or* qui tapisse les coupoles, incruste les mosaïques, et par ses millions d'écailles accroche la lumière. Rouge sur *or* et dans l'ombre: on n'imagine pas un pareil ton […] un luxe asiatique de décorations contournées et de figures barbares *poudroie dans l'air* […] *où flottent en atomes lumineux les contrastes de la nuit e du jour* (*V.I.T.*, 350-351)

Nel *Fuoco*, l'abbinamento *oro-atomi natanti* affiora nella descrizione del giardino dei Gradenigo, ove Stelio ha raggiunto Foscarina e Lady Myrta. L'originaria connotazione sensoriale, a matrice fondamentalmente zoliana che era della stilizzazione giovanile e ancora notabile all'altezza

alla città, fra i quali la storia del Palazzo Vendramin-Calergi e del soggiorno che, nei suoi mezzanini, vi tenne Wagner (*ibi*, pp. 45-47). *Calli e canali* va pertanto citata tra le possibili letture sottese al romanzo dannunziano, la cui storia ci fa appunto assistere agli ultimi giorni e alla morte di quel grandissimo. Si rammenterà, del resto, che la dimora veneziana di Wagner costituirà l'oggetto di una visita del poeta nell'ottobre del '99, come si ricava dalle suggestive note del *Taccuino* XXXI (*T.*, 350-351).

196 Per una caratterizzazione generale e un ricco repertorio dei *topoi* descrittivi dell'*intérieur* d'oltralpe, cfr. L. NISSIM, *Storia di un tema simbolista. Gli interni,* Milano, Vita e Pensiero, 1980.

dell'*Innocente*,[197] s'è qui dissolta in un levitante arabesco di estetiche combinazioni:

> La Foscarina era là, con Donovan […] ridivenuta pallida […] come se già incominciasse a penetrarla il gelo vespertino. L'ombra della cupola bronzea s'allungava su l'erbe […] Una umidità di viola, entro di cui *natavano gli ultimi atomi dell'oro serale,* si diffondeva tra gli steli e tra i rami che tremolavano ai soffii intermessi (*F.*, 393)

Se la lettura del Taine *voyageur* può aver sollecitato la raffinata coniugazione di realismo percettivo e dato di *palette* («cupola *bronzea*» – «*umidità* di *viola*» – «*atomi dell'oro* serale»), il contesto dell'episodio è comunque ricco di suggestioni fra le più varie e di dotta memoria. Come la tessera erudita che, abilmente rifusa, sottende la fulva veste di Foscarina, quella «*rovana* usata nell'*antica Venezia*»:

---

197 Nel quadro dei molti e attivi riferimenti zoliani dell'*Innocente,* gli stilemi giovanili non avevano infatti ancora perduto l'intonazione del sistema di provenienza. Così, nella visita di Tullio e Federico Hermil a Giovanni di Scòrdio, «Andammo a piedi, a traverso i campi arati [...] Il sole inclinava all'orizzonte, lento. Una *polvere d'oro* impalpabile *fluttuava* nell'aria quieta sul nostro capo. La terra umida aveva un color bruno vivace [...] *Le cose bianche* in quella luce mite assumevano una *straordinaria bianchezza*» (*I.*, 587-588), perdura un'eco del paesaggismo della *Terre*: «Jean avait déjà pris la route de Cloyes [...] Un pâle soleil de mars *blanchissait* le ciel, voilé de vapeurs, d'une finesse de soie *blanche* [...] Partout, au milieu des mottes grasses, des hommes marchaient, avec le geste, l'envolée continue de la semence. On la voyait nettement, *dorée,* ainsi qu'une *poussière* vivante, s'échapper du poing des semeurs les plus proches»: E. ZOLA, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes par Henri Mitterand, Paris, Fasquelle et Gallimard, 1960-1967, voll. I-V, IV, *La terre*, p. 797.

Lady Myrta chiamava i suoi cani. La Foscarina stava presso di lei, alzata, in una *veste fulva che pareva fatta di quella fiera stoffa detta rovana usata nell'antica Venezia.* Il sole avvolgeva le due donne e le rose in un medesimo tepore biondo (*F.*, 379)

Vedremo in seguito come per i costumi delle donne veneziane d'Annunzio avesse largamente attinto alle *Storie*, di notabile riguardo per tutta la sua stagione veneziana, di Ernesto Volpi e Pompeo Gherardo Molmenti.[198] Tuttavia, né in tali cronache, né in altri studi coevi, della «fiera stoffa detta *rovana*» si trova, se ben si è visto, traccia alcuna.[199] Menzione ne faceva, invece, Cesare Vecellio nei suoi *Habiti Antichi*, sotto il titolo *Serve, et fantesche, ò massare di Venetia*:

Et queste tutte, e l'altre deputate ad altri servigi di casa, vanno vestite ordinariamente di *saia tané*, ò lionata, *che à Venetia si dice rovana*; ò pure d'altro colore alquanto scuro, come pavonazzo od altro[200]

---

198 Cfr. *D.M.*, n. 110. Per l'opera degli storici veneziani, vd. E. VOLPI, *Storie intime di Venezia Repubblica,* con prefazione del prof. cav. G. Occioni-Bonaffons, ed illustrazioni del dottor Luigi Sugana, Venezia, F.lli Visentini, s.d. (ma 1893, data della prefazione); P.G. MOLMENTI, *Storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica*, Torino, Roux e Favale, 1880, e ID., *La dogaressa di Venezia*, Torino, Roux e Favale, 1884. Della *Storia* molmentiana era uscita a Venezia anche un'edizione francese: *La vie privée à Venise. Depuis les premiers temps jusqu'à la chûte de la République*, Venise, F.lli Ongania, 1882.

199 Cfr. qui la nota 29.

200 *De gli habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo, libri due, fatti da Cesare Vecellio & con discorsi da lui dichiarati.* In Venetia: presso Damian Zenaro, 1590, c. 149; se ne può consultare anche la riproduzione anastatica – che però è parziale e non riporta il passo succitato –, con prefazione di Gillo Dorfles, nota di Annamaria Leopardi, (Zola Predosa) L'inchiostroblu, 1982.

In un celebre *Taccuino* del ’97, annotante un piano di letture presso la Marciana, d’Annunzio riportava il titolo dell’opera del Vecellio.[201] Che la conoscesse o anche l’avesse consultata è dunque più che verosimile, ma, vista l’amplissima serie di vesti commentate dal Veneziano, è abbastanza improbabile che egli andasse giusto ad eleggere la *rovana* di «serve et fantesche» se non fosse stato per qualche tramite letterario a lui prossimo. E tale doveva essere il caso dell’*Italie d’hier*, il libretto che Edmond de Goncourt pubblicava nel 1894, in coincidenza, ormai, con la gestazione del *Fuoco*. Citando il libro del Vecellio, questo *arbiter elegantiarum* – noto modello, insieme al fratello Jules, della “pittura” dannunziana nel corso degli anni Ottanta – trascriveva l’umile *saia tané* in quel colore *fulvo* che sarebbe stato della veste di Foscarina:

Et défilent ainsi devant vos yeux toutes les classes, toutes les professions, tous les métiers: – les *bravi* […] les marchands […] les gondoliers […] les courtisanes […] les basses prostituées […] les servantes *dans leurs robes de serge de laine, de la couleur fauve, qui s’appelait à Venise Rovana,* un voile blanc couvrant leur tête, et enveloppant leur humble silhouette (*I.H.*, 48-49)[202]

---

201 È l’«altro» *Taccuino* 6: a seguito della data «14 LUGLIO 97», figura una lista di *Opere di Musica*, che tuttavia ingloba anche il trattato del Vecellio (*A.T.*, 61-62): cfr. *D.BM.*, n. 75.

202 Cfr. E. & J. DE GONCOURT, *L’Italie d’hier. Notes de voyages, 1855-56,* Paris, G. Charpentier & E. Fasquelle, 1894, p. 49. Frutto d’un viaggio compiuto tra l’autunno del 1855 e la primavera del 1856, *L’Italie*, come precisa Edmond nella *Préface* («Auteuil, mars 1893»), raccoglie unitariamente il vecchio carnet di annotazioni dei due fratelli e gli schizzi dello scomparso Jules. Restringe il campo di assunzione del prelievo e conferma, a un tempo, l’ipotesi del tramite goncourtiano l’assenza della designazione *rovana* in altri testi tutti reperibili in quella stessa Biblioteca di San Marco dalla quale, durante i suoi ripetuti soggiorni veneziani, d’Annunzio sembra aver tratto letture accurate. Sostanzialmente con l’unica eccezione di

[La Foscarina stava presso di lei, alzata, in una *veste fulva che pareva fatta di quella fiera stoffa detta rovana usata nell'antica Venezia* (*F.*, 379)]

Curzio Mazzi, che giusto a un anno dal *Fuoco* pubblicava un inventario recante le voci *roan* e *sarza roana* (C. MAZZI, *Un inventario veneziano* del XVI secolo, «Rassegna dell'arte italiana», II, settembre-ottobre 1899, pp. 1-16, pp. 6 e 99), non vi è traccia di simile uso nel celebre repertorio di G. GREVEMBROCH, *Gli abiti de' veneziani* (1754), che, sotto il titolo *Fantesche*, pur ricalcava il Vecellio: «Le Serve in Venezia [...] andavano vestite di Saja tané, o lionata, o pavonazzo, o di color più scuro. In Testa ponevano un Fazzuolo di seta bianca, o di bavella, e si coprivano le Spalle con un Velo, senza verun'ornamento» (*Gli abiti de' veneziani di quasi ogni età con diligenza raccolti e dipinti nel secolo XVIII*: cit. dalla ristampa anastatica, introduzione di Giovanni Mariacher, Venezia, Filippi, 1981, voll. I-IV, voI. III, *Venezia*, p. 70), o nei fortunati libri di G. N. DOGLIONI (*Le cose meravigliose et notabili della città di Venetia, dove «con ogni verità si contengono & si descrivono usanze antiche, habiti & vestiti fabbriche & palazzi»*, Venetia, Presso Ghirardo & Iseppo Imberti, 1603, poi 1624), e di G. FRANCO (*Habiti d'huomeni et donne venetiane con la processione della ser.ma signoria et altri particolari cioè trionfi feste cerimonie pubbliche della nobilissima città di Venetia*, [Venezia]: Giacomo Franco forma in Frezaria al Sol, s.l.; s.n.; 1610?), e neppure in studi successivi, notabili per consistenza e dovizia d'informazioni come quelli di T. LOCATELLI (*Feste, spettacoli e costumi di Venezia*,Venezia. Nell'I.R. Priv. Stab. Naz. di G. Antonelli, 1847), E. PAOLETTI (*Il fiore di Venezia, ossia i quadri; i monumenti; le vedute ed i costumi veneziani, rappresentati in incisioni eseguite da abili artisti ed illustrati da Ermolao Paoletti*, Venezia, T. Fontana, 1839-1842, voll. I-IV), F. MUTINELLI (*Del costume veneziano sino al secolo XVII*, Venezia, Tip. del Commercio, 1831), G. BUSATO (*Costumi veneziani dalla origine fino alla caduta della repubblica*, *raccolti e disegnati dal pittore Giovanni Busato e litograficamente incisi dall'artista Bartolomeo Marcovich con illustrazioni*, Venezia, Stab. Tasso Tipografico-Enciclopedico, 1845). E soprattutto, come già si è osservato, alla *rovana* non accennano neppure il Volpi e il Molmenti.

Che ai Goncourt spetti se non la diretta paternità dello spunto, almeno la sua mediazione, resta verificato da più luoghi del romanzo investiti dalla pratica di un vibrante cromatismo tonale di sicura marca transalpina. Si rammentino ad esempio, fra le scene iniziali del romanzo, la visione di Stelio e Foscarina:

[…] verso la Salute, il cielo era sparso di *leggeri vapori rosei e violetti* somigliando a un mare glauco popolato di meduse. Dai Giardini prossimi scendevano gli effluvii della fronda sazia di luce e di calore, così gravi che sembravano quasi natanti come olii aromatici su l'*acqua bronzina (F.*, 216)

e la sua ripresa:

Dai Giardini scendevano gli effluvii e nuotavano come olii sull'acqua, intorno, che recava qua e là nelle sue pieghe *il luccicore del bronzo consunto (F.*, 218)

Per i raffinati stilemi *acqua bronzina* e *luccicore del bronzo consunto,* Guy Tosi aveva rilevato l'utilizzo di espressioni consimili in un passo del *Voyage* tainiano:

[...] au soleil couchant, j'ai remarqué en mer la couleur particulière que l'eau prend aux environs des bancs de sable; ce sont *des teintes fauves de bronze florentin* où rampent sinueusement de longues lueurs *(V.I.T.*, 392)[203]

Tuttavia, la similitudine degli «*olii* […] natanti» è estranea al Taine e richiama, invece, il taccuino veneziano dei Goncourt:

203 Cfr. G. TOSI, *art. cit.*, p. 19.

> L’eau est engourdie, pâmée, figée, et les mâts jaunes des bateaux et les palais roses s’y reflètent, *comme en une huile* où les arêtes des lignes se noieraient *dans du gras liquide* (*I.H.*, 50).

L’immagine dell’*Italie d’hier* s’inscrive in realtà entro una descrizione complessa, ritraente il tratto di bacino compreso fra la Giudecca e la Dogana. Pagina di esecuzione squisita, all’insegna di quel colorismo, trascorso dalle mobili iridescenze di gemme e metalli, che è tipico della tavolozza dei Goncourt:

> De notre fenêtre (décembre, l0 heures du matin), le ciel bleuâtre devient à l’horizon *couleur d’opale,* et il semble flotter, tout là-bas, sur la mer, comme un crêpe, *d’un bleu indiciblement tendre,* s’en allant à la dérive. – Sur ce ciel des dômes et des campaniles, à l’apparence *d’argent oxydé.* – Près de la Giudecca, on dirait le soleil sur les flots jouant aux ricochets avec *des palets de diamants et de feu*, ou secouant *une cotte de mailles d’acier poli* […] Contre la Dogana, dans une *chaude ombre violette, les voiles couleur tabac des barques s’illuminent fauvement*, et sur *la boule d’or que le soleil incendie, resplendit* dans son élancement *la Fortune* volante […] L’eau est engourdie […] et *les mâts jaunes* des bateaux *et les palais roses s’y reflètent*, comme en une huile où les arêtes des lignes *se noieraient* dans du gras liquide (*I.H.*, 49-50)

La lezione complessiva di questa pagina appare trasfusa nel passo in cui, dopo la notte d’amore con Foscarina, Stelio, avvistata «una gran vela rossa e nera», prende «la bordata del largo verso Chioggia». L’ascendenza va certo assunta in termini generali, nell’utilizzo di quel tocco opalescente e iridato appreso fin dalla giovinezza alla scuola degli scrittori di Francia, cui, dopo Gautier e prima di Zola, i Goncourt avevano recato

un essenziale apporto; ma anche puntuale, nella coincidenza simultanea di effetto luministico e di onomastica, là dove si rappresenta la «sfera della Fortuna», che orna la Dogana, incendiata dai raggi solari:

Egli scorse una gran vela rossa e nera, allora allora issata […]

La vela latina si gonfiò, purpurea […] La barca prese la bordata del largo, volgendo la prua verso San Servolo. La riva parve inarcarsi a sospingerla. Nella scia si mescolarono *i filoni, uno glauco, l'altro roseo*, producendo un *vortice opalino*; poi si cangiarono, alternarono tutti i colori, come se l'onda prodiera fosse *un'iride fluida* […]

Il naviglio virò di gran forza. Un miracolo lo colse. *I raggi primi del sole* trapassarono la vela palpitante, folgorarono gli angeli ardui su i campanili di San Marco e di San Giorgio Maggiore, *incendiarono la sfera della Fortuna*, coronarono di lampi le cinque mitre della Basilica. La Città anadiomene

fu regina su l'acque con tutti i suoi veli lacerati (*F.*, 318, 320)

Del resto, già nelle pagine esordiali la «sfera *d'oro*» della Fortuna era eletta a rappresentare un termine privilegiato di costruzione del dipinto, quale punto conclusivo della traiettoria dell'occhio:

Come il *latte azzurrino dell'opale* è pieno di fuochi nascosti, così l'acqua pallida eguale del gran bacino conteneva uno splendore dissimulato [...] Di là dalla selva rigida dei vascelli fermi su l'àncore San Giorgio Maggiore appariva in forma d'una vasta galea rosea con la prora rivolta *alla Fortuna* che l'attraeva dall'alto della sua *sfera d'oro (F.*, 202).

> […] le ciel bleuâtre devient à l'horizon *couleur d'opale* […] les voiles couleur tabac des barques s'illuminent fauvement, et *sur la boule d'or* que *le soleil incendie, resplendit* […] *la Fortune* volante (*I.H.*,50)[204]

A sua volta, la «galea rosea» di questo tramonto diverrà l'epicentro di un'articolata similitudine, suggello alla serie dei dipinti trascorrenti sulla scena del primo quadro lagunare. Agli occhi di Stelio e Foscarina, ormai sulla via del ritorno, pareva che

> […] nella sera magica si rinnovellassero il fiato e il riflesso del remoto Oriente, quali nelle vele concave e su i fianchi ricurvi portava un tempo la *galea* carica di belle prede (*F.*, 218)

E in seguito, entro la cronaca dell'*Epifania del fuoco,* l'immagine della «galea» si amplifica in un ambiguo intreccio

---

204 Si rammenti che questa annotazione goncourtiana figurava parzialmente già in *Venise la nuit. Rêve*, testo pubblicato nelle *Pages retrouvées*, prefazione di Gustave Geffroy, Paris, Charpentier, 1886, p. 30: «C'est un ciel d'un azur fin qui se meurt en transparences d'or pâle. L'horizon flotte sur la mer, crêpe bleu tendre à demi submergé. Des campaniles et des dômes d'étain montent, argentés ou bleuissants, dans les clartés. *Contre la Dogana,* entassées dans l'ombre violette, les voiles couleur tabac, trouées de jour, boivent mille rayons; et *sur sa boule d'or, que midi incendie, rit la Fortune volante.* L'eau est engourdie, pâmée, et berce, sur son miroir d'huile, la face des monuments». Notabile è il fatto che d'Annunzio recensisse tempestivamente le *Pages* sulla «Tribuna» del 12 maggio 1886 avvalendosi per larga parte della prefazione del Geffroy (cfr. M. GAZZETTI, *Gabriele d'Annunzio giornalista nella cultura europea della fine del secolo (1883- 1888)*, Pisa, Pacini, 1986, p. 127): meglio si comprende, allora, l'attenzione che l'autore del *Fuoco* avrebbe dedicato alle note veneziane una volta comparse nell'*Italie d'hier.*

di senso traslato (il *topos* della ‘navigazione celeste’) e di senso proprio (le imbarcazioni «pavesate» per la festa ignea):

Scorgevasi lungi, verso la laguna […] avanzarsi una *flotta pavesata*: una torma di *galere* somiglianti forse a quelle che navigano nel sogno del lussurioso dormente il suo ultimo sonno in un letto pregno di profumi mortali. Come quelle, forse, esse portavano cordami composti con le capellature rattorte delle schiave predate nei paesi di conquista, tuttavia stillanti d’olio soave […] (*F.*, 271)

Vi si coglie, personalissimo, un ritorno a quel mito dell’Oriente caro al secolo romantico e al simbolismo baudelairiano. Ma, limitandoci a un campo di letture certe e vicine agli interessi di d’Annunzio alla fine degli anni ’90, dovremmo pensare alle linee di una prosa che, tra *ἔκφρασις* e annotazione erudita, fossero vergate con penna *d’amateur*, informata ad istinto pittorico e tendenzialmente liricheggiante. Un ricercatore del calibro di Guy Tosi ha dimostrato come sul versante francese, insieme agli scritti di Hippolyte Taine, d’Annunzio frequentasse in questo periodo l’opera di quel fascinoso saggista che certamente fu Paul de Saint-Victor. Ma più che alle pagine di *Deux masques*, che hanno lasciato traccia nella *Laus vitae*,[205] vien qui da pensare alla raccolta *Hommes et dieux*, curiosa miscellanea, tra erudizione e ricreazione fantastica, di ritratti mi-

---

205 Guy Tosi invero reperiva, in una fusa contaminazione con quello del Taine, l’influsso del Saint-Victor di *Les deux masques* nei versi della *Laus Vitae*: «[...] *Laus Vitae* semble bien avoir retenu, en même temps que l’héroïsme et le calme divin notés par Taine, le prométhéïsme exalté par Paul de Saint-Victor [...]». Tale influenza si avvertirebbe nelle parole che l’io lirico rivolge alla Delfica, «sa Sibylle préférée, la Delphique évoquée dans les *Deux Masques* comme ayant prédit la venue du Sauveur [...]»: G. TOSI, *D’Annunzio, Taine et Paul de Saint-Victor*, cit., p. 36.

tologici, storici e letterari,[206] cui, a giudizio del medesimo Taine, andava riconosciuto «le talent de voir les formes colorées, et de transformer sans effort les idées abstraites en images sensibles».[207]

Da dove verrà mai, infatti, quel particolare erudito, che non poco sorprende il lettore moderno, sui «cordami» delle galere?

[…] una torma di galere […] Come quelle, forse, esse portavano *cordami composti con le capellature rattorte delle schiave predate nei paesi di conquista*, tuttavia stillanti d'olio soave […] (*F.*, 271)

D'Annunzio doveva averlo colto nella *Dogaressa* del Molmenti, là dove, rievocando la protostoria della Dominante sotto l'urto delle irruzioni barbariche, si legge:

Non era spenta la memoria delle forti Aquileiesi, le quali, mancando corde agli archi per saettare l'esercito assediatore

---

206 P. DE SAINT-VICTOR (Paul Bins, comte de Saint-Victor), *Hommes et dieux. Etudes d'histoire et de littérature*, Paris, Michel Lévy Frères, 1868.[3] L'opera, conservata in tre copie (Paris, Michel Lévy Frères, 1867; Paris, Calmann-Lévy, 1887 e 1896) presso la Biblioteca privata del «Vittoriale», reca testimonianza della lettura dannunziana. Sono infatti evidenti segni a lapis sul margine di alcune pagine dei ritratti *Benvenuto Cellini* (Calmann-Lévy, 1887) e *Néron* (Calmann-Lévy, 1896, esemplare contenente anche angoli piegati).

207 H. TAINE, *Derniers essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1894, p. 31. Alla pari dei *Nouveaux essais de critique et d'histoire* (Paris, Hachette, 1896[6]), i *Derniers essais* figurano tra i libri posseduti nella Biblioteca privata del «Vittoriale». Come si vedrà nel successivo *Alla scuola del Taine*, non solo il *voyageur*, ma anche il filosofo e il critico, acuto interprete di letterati e pittori, di umanisti e scienziati, sarà ancora ben presente al d'Annunzio del *Fuoco*.

di Massimino, *s'erano tagliati i capelli a fine d'intrecciarne corde* per li archi dei difensori della patria [...][208]

Ma tale spunto, utilizzato già nel *Sogno d'un tramonto d'autunno* per le chiome della Gradeniga,

Le mie trecce odoravano, per te, di mare e di mirra come *le corde* d'un naviglio carico di profumo[209]

ricomparirà nel romanzo del '900: "perfezionato", è da credersi, grazie all'apporto del Saint-Victor. Si rammentino, infatti, le suggestive note di *Hommes et dieux* sulla bellezza delle *Bohémiennes*:

La grande poésie de la Bohême, c'est la Bohémienne. Lorsqu'elle est belle, sa beauté est un enchantement [...] elle étale *cette chevelure compacte et solide par laquelle on liait autrefois les captives au char du vainquer*. Le clinquant sied à cette fille du hasard et de la fiction. Mensonge vivant, elle s'harmonise avec tous les mensonges de la toilette et de la parure. Son corps vivace s'entortille à ravir dans des étoffes rayées et voyantes: les verroteries, les amulettes, les sachets, les perles fausses, les baies rouges, les monnais turques,

---

208 P. G. MOLMENTI, *La dogaressa di Venezia. Seconda edizione riveduta ed accresciuta*, Torino-Napoli, L. Roux e C., 1887, p. 12. Il *Sogno* risente, infatti, della recente lettura o, meglio forse, rilettura dell'opera del Molmenti. L'ipotesi di un imprestito è comunque fondata. A prescindere invero dall'evidenza, che può anche trarre inganno, si rammenti che, nella copia di questa edizione della *Dogaressa* conservata al «Vittoriale», il passo è evidenziato con tratto di lapis rosso al margine. Riguardo a questo e altri imprestiti dal Molmenti, vd. qui *D'Annunzio alla Biblioteca di San Marco*, pp. .

209 G. D'ANNUNZIO, *Sogno d'un tramonto d'autunno*, cit., p. 59.

voilà les écailles qui font reluire ce serpent. Le mauvais goût convient aux idoles[210]

[(…) una torma di *galere* simiglianti forse a quelle che navigano nel sogno del lussurioso dormente il suo ultimo sonno in un letto pregno di profumi mortali. Come quelle, forse, esse portavano *cordami composti con le capellature rattorte delle schiave predate nei paesi di conquista* (*F.*, 271)]

Pressoché letterale la ripresa, ma forse non esattamente di prima mano, poiché, lodando l'«œil du peintre et du poète» del Saint-Victor, era stato Hippolyte Taine a citare questo passo nei suoi *Derniers essaies de critique et d'histoire*, evidenziando nella stampa il dato singolare della *chevelure*. Per quanto, cioè, d'Annunzio potesse averlo appreso dalla diretta lettura di *Hommes et dieux*, ad imporsi come tramite doveva esser stato il forte richiamo "pittorico" del Taine:

Si étrange que soit le spectacle, si bizarre et composée que soit l'émotion, il [Saint-Victor] aboutit presque toujours aux images nobles; son style est pittoresque jusqu'à être sculptural; comme un artiste de la Renaissance promené dans l'Espagne catholique, dans le moyen âge fangeux, dans la barbarie sanglante, dans l'Asie hallucinée, il trouve, pour exprimer

210 P. DE SAINT-VICTOR, *Les Bohémiens*, in *Hommes et dieux*, cit., pp. 340-341. In realtà le pagine sulla *Bohème* – dalle sue inafferrabili origini alla cultura, dai costumi alla caratterizzazione dei tratti fisici – lasciano trasparire accenti di viscerale (talvolta grottesco) disprezio, quel misto di potente attrazione e feroce condanna dell'uomo civilizzato nei confronti d'un misterioso diverso. Così, a proposito della stessa bellezza femminile, l'autore si affretterà ad aggiungere: «La beauté chez les Bohémiennes resplendit et file comme un météore. Elles vieillissent vite, et la laideur les dévore [...] Qui a rencontré sur son chemin une de ces vieilles horrifiques en est resté médusé» (*ibi*, p. 343).

les raffinements ou les horreurs des civilisations excentriques ou maladives, des figures que le ciseau d'un sculpteur ou le pinceau d'un peintre pourraient transporter sur le marbre ou la toile. «Lorsque la bohémienne est belle, dit-il, sa beauté est un enchantement [...] elle étale *cette chevelure compacte et solide par laquelle on liait autrefois les captives au char du vainquer*.... Son corps vivace s'entortille à ravir dans des étoffes rayées et voyantes: les verroteries, les amulettes, les sachets, les perles fausses, les baies rouges, les monnaies turques, *voilà les écailles qui font reluire ce serpent* [*cc. d'A*]. » Plus on regarde cet esprit, plus on lui trouve une trempe singulière et forte, italienne est même un peu espagnole [...][211]

Infine, a comporre la visione di Stelio e Foscarina, importanza fondamentale rivestiranno anche le cronache delle feste religiose e civili di Venezia e dei pittori del moderno evo veneziano diffuse in tanta produzione del Molmenti, dalla *Dogaressa di Venezia* alla *Storia di Venezia nella vita privata*, agli apprezzabili studi sull'arte veneziana, come il *Vettore Carpaccio*, o *Il Carpaccio e il Tiepolo.*[212] In effetti, è proprio dall'ambito dell' *ἔκφρασις* molmentiana che vediamo restituita una rivisitazione dell'Oriente di grande suggestione, tale da farsi sensibile interprete dell'immaginario *fin de siècle*. Si rammenti questo passo sulla pittura di Carpaccio e Bellini:

Il Carpaccio e il Bellini diedero il suggello alla nuova pittura nel secolo XV e pronunziarono l'ora solenne della gran-

---

211 H. TAINE, *Derniers essais de critique et d'histoire*, cit., pp. 31-32 e 35.

212 P. G. MOLMENTI, *Vettore Carpaccio. Discorso letto da Pompeo Gherardo Molmenti.* Nella Regia Accademia di Belle Arti in Venezia, il giorno 7 agosto 1881, Bologna, Zanichelli, 1881, e ID., *Il Carpaccio e il Tiepolo. Studi d'Arte veneziana*, Torino, Roux e Favale, 1885.

de arte veneziana […] *C'è nelle loro tele come un riflesso giocondo delle trionfali entrate dei vincitori d'Oriente*, delle incoronazioni di Dogi e di Dogaresse, dei *tramonti iridati* e del sereno armonioso delle notti, dell'arsenale fragoroso di lavori […][213]

o del solo Carpaccio:

Nel quadro che rappresenta: "Gli ambasciatori del re d'Inghilterra introdotti presso il re Mauro per chiedere la figlia Orsola in isposa pel figlio del lor Re", c'è Venezia coi suoi edifizi [...] di singolare bellezza,la *Venezia che chiede all'Oriente l'opulenza e i colori.* Nel "Re Mauro che congeda gli ambasciatori inglesi", c'è *Venezia colle sue feste pubbliche, colle sue solenni cerimonie* […] Nell'altra degli "Ambasciatori di ritorno dal loro re d'Inghilterra" […] anche qui c'è *Venezia, coi gonfaloni della repubblica che sventolano festanti all'aria pre-*

---

213 *Vettore Carpaccio*, cit., p. 32. Si osservi però che l'ipotesi di una derivazione riguarda, come per lo più avviene nell'imprestito dannunziano, il piano della *materia dell'espressione,* non già quello dei contenuti. Il punto di vista del Molmenti, che ama Carpaccio quale «prezioso testimone dei costumi del suo tempo», «come in una fotografia sublime» (*ibi*, p. 44), non poteva essere condiviso da d'Annunzio, cui stava a cuore non già l'aspetto testimoniale, quanto la capacità di lirica trasfigurazione del dipinto. Si ricorderà, poi, che il nome del Carpaccio ricorre in alcuni luoghi del *Fuoco,* fra i quali un significativo passo siglante la dirompente carica vitalistica di Stelio Èffrena: «E tutta l'innocenza delle cose che nascono entrava in noi; e l'anima riviveva non so che sogno dell'infanzia lontana... INFANTIA, la parola di *Vettor Carpaccio.* Ah, come hai saputo ripeterla tu, Stelio, dianzi, alla nostra vecchiezza!» (*F.*, 294). Non sfugga infine che la pittura del Veneziano aveva, per la sua *naïveté* da «primitivo», suscitato l'ammirazione dello stesso Taine, come si ricava dal taccuino del *Voyage en Italie*, ed è certo che d'Annunzio ne avesse riprodotta eco in un articolo del 1892 (*Per la gloria d'un vecchio*), comparso sul «Mattino» e dedicato alla pittura di Filippo Palizzi: cfr. qui *Alla scuola del Taine*, pp.   .

gna delle esalazioni marine, con quel cielo che porgeva […] tutte *le sfumature dell'iride*[214]

Il tracciato di simili riferimenti, di possibili letture e suggestioni, è però destinato a complicarsi: anche Edmond de Goncourt era rimasto affascinato dalle tele di Carpaccio, e nel suo taccuino veneziano tentava di tradurne l'inquietante malia con quella sua *écriture artiste* in cui il dettato prosastico è come pronto a trasmutarsi in segno poetico-pittorico. Si pensi alle note dell'*Italie d'hier*:

Un tableau de la vie réelle de la vieille Venise, et qui, sous le pinceau du peintre-poète Carpaccio, a quelque chose d'un pays de fantaisie, d'un monde de son imagination, où le moyen âge de l'Europe se mêle à *l'Orient* […] Et c'est encore, sur l'eau limpide et morte, des *galères pavoisées,* et *la flotte des gondoles, recouvertes de tapis d'Orient,* où sont des femmes sans sourire, aux chevelures ardentes semées de perles, dans les robes de pourpre brodées d'or» (*I.H.*, 26)

E ora, dopo il complesso di questi riscontri, si ritorni a d'Annunzio:

Pareva che nella sera magica si rinnovellassero il fiato e *il riflesso del remoto Oriente* quali nelle vele concave e su i fianchi ricurvi portava un tempo la *galea* carica di belle prede (*F.*, 218);

Scorgevasi lungi, verso la laguna […] avanzarsi una *flotta pavesata*: una torma di *galere* simiglianti forse a quelle che navigano nel sogno del lussurioso dormente il suo ultimo sonno in un letto pregno di profumi mortali. Come quelle, for-

214 *Vettore Carpaccio*, cit., p. 46. Nell'originale, i titoli dei dipinti appaiono in corsivo.

se, esse portavano cordami composti con le capellature rattorte delle schiave predate nei paesi di conquista [...] (*F.*, 271)[215]

Una temperie culturale dalla quale non si potrà prescindere. Né è da escludersi che, pubblicata ancora negli anni Ottanta, l'opera storica del Molmenti fosse nota a Edmond de Goncourt e, alla pari, che a questo attento conoscitore della cultura internazionale non fosse sfuggito il *Carpaccio* molmentiano, che, tradotto in francese sotto il titolo di *Carpaccio. Son temps et son œuvre*, precedeva giusto di un anno la pubblicazione dell'*Italie d'hier*.[216] Tuttavia, ci troviamo senza dubbio

---

215 Tuttavia, il motivo della flotta *pavesata*, che già era nel *Sogno d'un tramonto d'autunno* (il Bucintoro *pavesato* di Pantèa), è quello, innanzitutto, della *Dogaressa di Venezia*, là dove il Molmenti descrive i festeggiamenti tributati a Morosina Grimani: cfr. qui *Il Veneto e Venezia:distanza e «malinconia»...*, p. , e soprattutto *D'Annunzio alla Biblioteca di San Marco*, pp. .

216 P. G. MOLMENTI, *Carpaccio. Son temps et son oeuvre,* Venezia, F. Ongania, 1893. È interessante notare come, tradotto in francese, il registro descrittivo di Molmenti s'innesti agevolmente nella tradizione di «pittura in prosa» che aveva caratterizzato la letteratura d'oltralpe almeno da Chateaubriand. Basti pensare al tenore "tainiano" o "goncourtiano" di questo passo: «Mais la plume ne peut rendre le charme du coloris et l'éclat de la lumière. Le rose, le violet, le jaune, le vert, le bleu marin, les nuances les plus délicates et les plus surprenantes, s'harmonisent dans un tout d'une brillante et tranquille sérénité, sans la moindre incohérence ou le moindre effort» (p. 120). Del resto, già molti anni addietro, imitando la *palette* di Zola e dei Goncourt, aveva scritto d'Annunzio: «L'oro, l'ambra, il croco, il giallo di solfo, l'ocra, l'arancio, il bistro, il rame, il verderame, l'amaranto, il paonazzo, la porpora, le tinte più disfatte, le gradazioni più violente e delicate si mescolavano in un accordo profondo che nessuna melodia di primavera passerà mai di dolcezza» (*P.*, 221). Quest'aria di casa, questa sodale comproprietà di materiali e orientamenti stilistici si spiega nel riferimento agli archetipi transalpini, prediletti da Gabriele d'Annunzio, ma di certo frequentati anche dal coltissimo (esteticante *in pectore*) Pompeo Momenti.

dinnanzi a un quadro estremamente complesso di suggestioni. Come sempre, nel caso di d'Annunzio, altre letture sarebbero non solo possibili, ma anche opportune. E però qui conti la questione di metodo: l'aver fornito esempio della strategia della selezione e dell'utilizzo dei termini assunti; ai fini, dunque, non solo di una corretta, sia pure parziale, individuazione delle *res*, quanto della loro «capolavorazione» o, in definitiva, della loro trasmutazione in *verba.*

È da credersi, comunque, che nell'officina "pittorica" del romanzo veneziano figurassero tutti questi metalli. E quel *fuoco* li avrebbe, combusta ogni impurità, ricondotti alla forma d'un prodotto interamente nobile e diverso.

D’Annunzio alla Biblioteca di San Marco

Questa è d’ogni alto ben nido fecondo
Vinetia: et tal che chi lei vede, stima
Veder raccolto in breve spatio il mondo

1. Presenze di d’Annunzio alla Marciana

La vista aerea sull’isola di San Giorgio Maggiore non allevia lo scoramento di chi, nelle stanzette dell’Archivio marciano, lotti con la polvere per scovare utili reperti. E tuttavia, tra quegli innumeri materiali, da buste e cassetti riemergono, come doni luccicanti da una calza sdrucita, alcune testimonianze che negli studiosi di d’Annunzio e del suo tempo subito accendono il più vivo interesse. Ad esempio, nel caso della storiografia e della storia del costume, è del marzo 1896 l’avviso di restituzione, da parte della Biblioteca Alessandrina, dei 10 volumi della *Storia documentata di Venezia* del Romanin; è della Regia Biblioteca dell’Università di Napoli il rinvio alla Marciana della *Dogaressa di Venezia* del Molmenti, e, sempre nello stesso mese, la Biblioteca dell’Università di Bologna restituisce il volume *Miscellanea di storia sacra profana e letteraria* (3210) contenente fra le varie cose uno studio su Cesare Vecellio, il celeberrimo autore degli *Habiti antichi*.[217] Valga altrettanto nel

217 Busta II, 1895-’96-’97, A. 1, fasc. «Atti di ricevimento e di restituzione di libri prestati ad altre biblioteche»: cfr. rispettivamente gli avvisi di restituzione del 26, 17 e 27 marzo 1896. Per quanto riguarda il rapporto di d’Annunzio con tali personalità e le loro opere, alla *Storia* di Samuele Romanin egli, com’è noto, attinse per l’ambientazione della tragedia *La nave* (cfr. *D.M.*, n. 123); *La Dogaressa di Venezia* di Pompeo Gherardo Molmenti e gli *Habiti antichi*

caso della musica. Dall'apposito registro, ad esempio, si apprende che nel maggio 1893 Romain Rolland consulta la *Poppea* di Monteverdi e il *Giustino* di Legrenzi.[218] Ancora, nel marzo 1895, il Ministro dell'Istruzione Pubblica così si rivolge al prefetto marciano: «Trasmetto a codesta Biblioteca un esemplare della pubblicazione *Lautenspieler des XVI Jahrunderts* (*Liutisti del Cinquecento*) offerta in dono dall'autore dotto.[re] Oscar Chilesotti di Bassano Veneto; e prego di accusarmene ricevimento».[219] E nell'aprile 1895, in un civile interscambio, sarà il Ministero dell'Istruzione Pubblica a richiedere, ai fini di un'*Esposizione Tassesca* da tenersi a Roma, l'invio della «sottoindicata stampa musicale: *Il Lauro verde. Madrigali a sei voci di diversi autori*. In Ferrara. Per Vittorio Baldini, 1583».[220]

---

di Cesare Vecellio, già intravisti nei saggi precedenti, sono invece da annoverarsi tra le fonti del *Sogno d'un tramonto d'autunno* e del *Fuoco*: per questo secondo punto vd. la sezione *Letture* nel seguito del testo.

218 In data 25 maggio. Con ogni probabilità Romain Rolland stava consultando alla Marciana opere utili alla stesura della sua tesi dottorale, quella celebre *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, che, pubblicata nel 1895, sarebbe stata tra le fonti del *Fuoco*: per un dettagliato riscontro, cfr. G. TOSI, *Une source inédite du «Fuoco»: Romain Rolland*, cit., *VE.I.*, n. 6, e ID., *Notolette dannunziane*, cit., *D.M.*, 72. Secondo la fondata testimonianza di Tosi, la lettura dell'opera e la conoscenza stessa del Rolland (nel maggio del 1897, a Roma) sarebbero stati determinanti nell'imprimere una svolta radicale al gusto musicale dannunziano: dall'adorazione per Wagner a quella per Monteverdi e per la Camerata dei Bardi. A riguardo, si veda anche l'importante contributo di I. CIANI, *Gabriele d'Annunzio alla ricerca della musica*, in *D'Annunzio la musica e le arti figurative*, cit., *D.M.*, nn. 111, 112 e relativo testo.

219 In data 8 marzo. La pregevole opera di Oscar Chilesotti s'inscrive a pieno titolo nella storia del gusto musicale di d'Annunzio, più in particolare nella sua scoperta dell'*Arianna* di Benedetto Marcello (poi utilizzata nel *Fuoco*): cfr. I. CIANI, *Gabriele d'Annunzio alla ricerca della musica*, cit., pp. 40-41.

220 Prestito esterno 1895, n° 164: busta II, fasc. A.

Attestazioni importanti ci vengono poi sul piano delle iniziative che videro la «Libreria di San Marco» centro organizzatore o polo culturale d'essenziale riferimento. Si rammenterà che era allora prefetto della Marciana Carlo Castellani, autore di «numerose opere sulla storia della Biblioteca, della stampa e sulla cultura veneta».[221] Due anni prima della morte, egli sarebbe stato privilegiato referente di quel grande evento che fu la Prima Esposizione Internazionale d'arte del 1895. Con una lettera, infatti, del 5 maggio il Sindaco di Venezia, Riccardo Selvatico, si onora di trasmettere al prefetto «un esemplare del Catalogo illustrato della Prima Esposizione Internazionale d'arte nella Città di Venezia 30 aprile-31 ottobre 1895».[222] Ma, soprattutto, il nome del Castellani si lega all'istituzione, illustrata nel 1887 con una mostra permanente di tipografia veneziana, della «Sala Bessarione», a memoria del cardinale umanista alla cui ingente donazione di codici greci e latini si deve il primo nucleo del patrimonio della Biblioteca, per la cui custodia i procuratori della Serenissima, realizzando un progetto di valorizzazione del tesoro librario veneziano già accarezzato da Francesco Petrarca, s'erano rivolti a Jacopo Sansovino. Tuttavia, la Biblioteca di San Marco, trasferita nel 1812, per napoleonico decreto, dalla Libreria sansoviniana nel Palazzo Ducale, aveva destinato la sala, poi intitolata all'illustre umanista, ad

221 Cfr. M. ZORZI, *La Libreria di San Marco. Libri, lettori, società nella Venezia dei Dogi*, Milano, Mondadori, 1987, cap. XIV (*La Biblioteca sotto il governo italiano*), p. 397. L'ampia e puntuale ricostruzione di Marino Zorzi, cui abbiamo spesso attinto, rappresenta il maggior contributo sulla storia della Marciana, dalla fondazione sino ai giorni nostri. Cogliamo qui l'occasione per ringraziare lo studioso anche in veste – al momento dell'originaria stesura di questo saggio – di Direttore della «Libreria di San Marco», per averci consentito l'accesso all'Archivio, la consultazione dell'*Albo dei Visitatori illustr*i e degli autografi dannunziani contenuti nel Fondo Mariutti Fortuny (vd. seguito del testo). Si ringraziano altresì per la gentile collaborazione tutti gli esperti marciani.

222 Cfr. Busta 1895-'96-'97, fasc. C. *Biblioteca*.

alloggio dei prefetti e in seguito al contenimento di tutti i cataloghi.[223] Ora, grazie all'intervento del Castellani, essa poteva acquistare un aspetto degno di ospitare la mostra dei tesori marciani perfino sotto gli occhi della Regina Margherita, presenza d'onore dell'inaugurazione dell'8 maggio: «Alla fine», riportava Scipione Francesco Fapanni, «furono costruite e bene disposte le vetrine, nelle quali si collocarono a vista i codici, gli autografi, i quattrocentisti, i libri di stampa rara e con incisioni [...]», o quei fondi musicali contariniani che la moglie d'Umberto I, «donna intelligente anche di musica antica», sarebbe ritornata a visitare il 28 luglio successivo.[224] Ma, soprattutto, tra i vari codici poteva qui finalmente spiccare in tutto il suo splendore il celebre *Breviario* ch'era stato del cardinale Domenico Grimani, giusto vanto e orgoglio della mostra e dello stesso prefetto organizzatore. Dieci anni dopo, ancor vivo il Castellani, la Direzione Generale del Ministero dell'Istruzione Pubblica scriverà al prefetto marciano: «L'Editore Ongania» ha chiesto autorizzazione al Ministero per eseguire «mediante il suo sistema di eliotipia, la riproduzione del Breviario Grimani e l'On. Prof. Pompeo Gherardo Molmenti assumerebbe la compilazione della parte illustrativa di tale edizione».[225] Probabilmente, il nome del Molmenti, strenuo difensore del patrimonio artistico veneziano e sostenitore, come il Castellani, del trasferimento della Marciana a più adatta sede,[226] sarà suonato

---

223 Cfr. M. ZORZI, *op. cit.*, cap. XIV, *passim*.

224 Per la cronaca del Fapanni, cfr. *ibi*, p. 546 (nn. 30 e 32).

225 Busta 1895-'96-'97, C. *Biblioteca*: documento datato 26 giugno 1897.

226 La sistemazione del patrimonio marciano, con la sua «pesantissima massa di libri», a Palazzo Ducale causava crescente rischio di cedimento a quei «locali immensi, distanti l'uno dall'altro, nati per tutt'altro scopo», sicché, sin dagli anni Settanta, architetti e prefetti marciani s'erano impegnati a studiare soluzioni alternative. «Fra le possibili nuove sedi appariva ideale sotto ogni punto di vista, per solidità, dimensioni e ubicazione, la Zecca. Essa era occupata dalla

al prefetto quale sufficiente garanzia per la tutela del "suo", innanzitutto, «preziosissimo cimelio», che, costituito, risponderà egli con orgoglio al Ministro, da 831 carte, tutte miniate, 110 tavole, con legatura in velluto rosso ornata di fregi d'argento dorato, «è gelosamente tenuto chiuso in una custodia a cristalli, donde si estrae in rarissime occasioni per mostrarlo a [...] personaggi illustri ed artisti celebri, e ciò il più rapidamente possibile». È comprensibile, dunque, che il suo antecessore (Giovanni Veludo) si fosse opposto a simili iniziative, ma egli ora si darà cura che la riproduzione venga eseguita sotto ogni tutela.[227]

Infine, altre presenze significative di quel clima denso d'eventi culturali e politici che fu la Venezia del protonovecento e della Grande Guerra affiorano dai molti biglietti da visita presenti nell'Archivio marciano. Si affermano, anzi, *de imperio*, emergendo all'improvviso da alcuni cassetti, in cui giacciono senza alcun tentativo, in taluni casi espletabile con successo, di restituzione cronologica.[228] E sono dunque, fra gli al-

Camera di Commercio che [...] sin dal 20 dicembre 1898 si era dichiarata disposta ad andarsene anticipatamente. Era questa la soluzione già proposta dal Castellani e dal Morpurgo; ora veniva sostenuta con particolare calore e vivacità dal grande, benemerito, pugnace difensore di Venezia, lo storico Pompeo Molmenti»: cfr. M. ZORZI, *La Libreria di San Marco*, cit., pp. 397-98.

227 Cfr. Busta 1895-'96-'97, fasc. C. *Biblioteca*. La risposta del Castellani al Ministro è del 30 giugno 1897. Sappiamo, anche, ricavandolo dalla Busta 1, fasc. D. *Cose diverse*, che il 28 novembre del 1898 la Biblioteca Nazionale di Torino restituiva alla Marciana il facsimile fotografico del *Breviario Grimani*, inviato a Torino per l'allestimento di una Mostra di Arte Sacra. Per l'importanza del *Breviario Grimani* nell'opera di d'Annunzio, vd. il seguito del testo.

228 I biglietti per lo più non sono datati, ma in alcuni casi la loro cronologia sarebbe facilmente congetturabile, essi spesso recando la designazione di cariche o titoli onorifici, come nel caso di Guido Cadorin, qui figurante «Presidente della Regia Accademia di Belle Arti», o Mariano Fortuny quale «Console di Spagna». Tra quelli datati, si distinguono i biglietti del Console degli Stati Uniti, Paul Nash («1.

tri, i nomi di Giulio Aristide Sartorio, Paolo Thaon di Revel, Pierre de Montera, Ugo Ojetti, il conte di Robilant, René Dollot, Mariano Fortuny, Guido Cadorin.

E d'Annunzio? In tutto ciò egli è certo l'illustre ospite *in absentia*. Benché non compaia in alcuno di questi luoghi (nei quali sarebbe stato benissimo), lo avvertiamo spargere il suo profumo ovunque, come la pantera dantesca: presenza auratica implicata in tutti i riferimenti culturali e storico-biografici qui sottesi. Inutile il commento riguardo all'ultima attestazione: il rapporto di d'Annunzio con le personalità appena menzionate è infatti noto a ciascuno grazie a numerosi studi, tra i quali, attualissimo ancora e fondamentale, quello di Gino Damerini.[229] Esse s'inscrivono direttamente nella più celebre biografia dell'artista e del poeta-soldato.[230]

In realtà un biglietto e due brevi lettere – sulle quali poi ritorneremo – di destinazione marciana risultano attestati, ma non figurano nel patrimonio dell'Archivio. Lo studioso, recentemente scomparso, Giulio Zorzanello, che, nel suo *Gabriele D'Annunzio e la Biblioteca Marciana* ha fornito indicazioni anche alla nostra ricerca, cita qui il biglietto di congedo, «da me», afferma, «conservato», che il poeta, alloggiato al Danieli, inviava il 27 settembre 1895 al prefetto Carlo Castellani: «“Gabriele d'Annunzio con molti ringraziamenti e cordiali saluti p.p.c.” (*pour prendre congé*)».[231] Pertanto, diversamente da

---

V. 07») e di Ed. De Zuccato, Console di Sua Maestà Britannica («Ve, 24 marzo 1909» e ancora «21. 3. 1911»), che, esempi di quei «personaggi illustri» cui faceva riferimento il Castellani, chiedono di poter vedere lo splendido *Breviario*.

229 Cfr. G. DAMERINI, *D'Annunzio e Venezia*, cit., *D.M.*, n. 9.

230 Su una di tali personalità, quella di Mariano Fortuny y Madrazo, ci soffermeremo nel seguito del testo.

231 G. ZORZANELLO, *Gabriele D'Annunzio e la Biblioteca Marciana*, cit. (*D.M.*, n. 60), pp. 13-14 in particolare: «La busta reca l'intestazione “Hôtel Royal Danieli, Venise” e l'indirizzo “All'Ill.mo Comm.re Castellani / R. Biblioteca / Palazzo Ducale: / in Città”. Nei

quanto opinano taluni biografi, corretto ci sembra ipotizzare che d'Annunzio si fosse recato a Venezia non col primario intento d'incontrarsi con la Duse,[232] piuttosto per «raccogliere, con l'assistenza del bibliotecario Castellani, il materiale erudito da utilizzare per il discorso di chiusura dell'Esposizione, che doveva tenere su invito di Riccardo Selvatico e di Antonio Fradeletto, ideatori della grande manifestazione d'arte».[233] Discorso, però, che all'Esposizione non sarebbe stato tenuto mai. La presenza di d'Annunzio in Marciana, testimoniata dalla firma nell'*Albo dei Visitatori* in data 27 settembre, a pochi giorni dal rientro dal viaggio in Grecia,[234] doveva certamente riguardare materiali eruditi: non concernenti l'Esposizione tuttavia, visto che l'intervento infine approntato sarebbe quell'*Allegoria dell'Autunno* recitata nella Sala dorata del Ridotto della Fenice, l'allora Liceo musicale «Benedetto Marcello», solo l'8 novembre, quando cioè la mostra aveva ormai chiuso i battenti. Ciò non toglie che, considerata l'iniziale motivazione, d'Annunzio avesse potuto consultare anche il Catalogo dell'Esposizione, inviato, ricordavamo, al Castellani in data 8 maggio quand'era ancora fresco di stampa. Ma più che visitare la Mostra, cui pur aveva assicurato e anche ottenuto la partecipazione del Michet-

---

tre timbri postali è leggibile la data di Venezia, 27 settembre 1895, ore 9 di sera».

232 Allettati dalla criptografica nota del *Taccuino* VI «Amori. et. dolori. sacra.»: si è già discusso questo punto in *D.M.*, n. 81 e relativo testo. La data apposta all'annotazione veneziana del *Taccuino* VI è «* 26 settembre 1895 / Hôtel royal Danieli / Venezia» (*T.*, 77).

233 G. ZORZANELLO, *art. cit.*, p. 13.

234 La firma di d'Annunzio nell'*Albo dei Visitatori*, in data 27 settembre 1895 («27 7bre 95 / Gabriele d'Annunzio»), è l'ultima della pagina (non numerata). Il 24 settembre d'Annunzio si trovava ancora a Napoli: cfr. G. TOSI, *D'Annunzio en Grèce.* Laus Vitae *et la croisière de 1895 d'après des documents inédits*, Paris, Calmann-Lévy, 1947, p. 142.

ti con la gran tela della *Figlia di Jorio*,[235] gli sarà stato a cuore, in quel suo più che breve soggiorno a Venezia, effettuare, presso la Marciana, la visitazione libresca strettamente connessa alla «capolavorazione» del *Fuoco*, che, nel '95, in tutt'uno con altre opere, già stava germinando in lui proprio dal nucleo estetico-ideologico dell'*Allegoria*.

Che l'arte figuri la vita tracciandone preliminarmente le direzioni, che la lettura (in realtà *già* arte) si sostituisca all'esperienza o, meglio forse, già la costituisca, è notoriamente, nel caso di d'Annunzio, dato coessenziale di natura. E lo dimostravano, nel suo stesso venire al mondo come poeta, proprio quei celebri episodi "marciani" tutti nati su basi puramente libresche, dall'ode di *Primo vere* «A Bacco Dioniso»,[236] alla pubblicazione nell'86, sulla nuova serie della «Cronaca bizantina», d'un sonetto caudato in cui si porgeva raffinata *ἔκφρασις* d'una miniatura del *Breviario Grimani*:

> Aveva un tempo il *cardinal Grimani*
> *ne 'l breviale* suo, fino tesoro,
> *un'imagine* ove molti angeli in coro,
> ceruli e biondi, da' bei volti umani,
>
> su li òmeri o su le agili ale d'oro
> o su l'èsili palme de le mani
> offrìan cinte de' nimbi cristiani
> l'anime de li Eletti al Signor loro [...][237]

---

235 Per quanto riguarda la presenza di d'Annunzio all'Esposizione veneziana, vd. la ricostruzione di D. VARAGNOLO, *D'Annunzio e la Biennale*, cit. in *D.M*, nn. 79 e 80.

236 Suggerita, com'è noto, all'imberbe poeta dal *Catalogo dei marmi scolpiti del Museo archeologico* ad opera del prefetto marciano Giuseppe Valentinelli (*D.M.*, n. 61).

237 In G. D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, cit. (*D.M.*, n. 1), vol. I: *La Chimera*, *Donna Francesca*, XIV, vv. 1-8, pp. 489-90. Si tratta, notoriamente, della miniatura riscontrabile nel *recto* della c. 469 del prezioso «breviale». A riguardo, cfr. A. ANDREOLI, *I libri segreti. Le Bibliote-*

Indubbiamente, il culto riferimento valeva a sostanziare la vaga *imagery* d'ascendenza primitivo-preraffaellitica del poeta "bizantino". Al contempo, però, esso testimonia che nel giovane d'Annunzio un percorso mitopoietico riguardante Venezia, e *in primis* il suo patrimonio marciano, era allora già in atto secondo modalità preludenti non solo al compulsatore di fonti e taccuini, ma anche a quella priorità che sempre d'Annunzio avrebbe affidato alla più libera delineazione fantastica, garantita dalla lettura, sui materiali offerti dalla realtà. Questi, tuttavia, non sarebbero tardati a intervenire, dal momento che solo l'anno successivo, issati con la smarrita «Lady Clara» a bordo della Regia «Agostino Barbarigo», Gabriele d'Annunzio, Adolfo de Bosis, Carlo Ferrari, Paolo Parenti, attraccavano in Riva degli Schiavoni, quanto prima recandosi a visitare la Biblioteca di San Marco come attestano le loro firme, in data 24 settem-

---

che di Gabriele d'Annunzio, Roma, De Luca, 1993, p. 34, in cui si riassumeva l'intera questione: «La nota dannunziana in margine ai versi "La miniatura del breviario del Cardinal Grimani, attribuita al Memling, rappresenta gli angeli che offrono a Dio le anime de' nuovi eletti [...] Si trova a Venezia, nella biblioteca di San Marco" sembra indispensabile alla decifrazione del sonetto se *Pamphilos* (pseudonimo di Annibale Tenneroni) crederà opportuno precisare nella rubrica *Musivaria* della stessa «Cronaca bizantina»: "Al lettore che ci domanda spiegazioni sul sonetto caudato di Gabriele d'Annunzio [...] diciamo che l'*image* di cui ivi si parla è una miniatura del Breviario del Cardinal Grimani, attribuita al Memling, esistente nella Biblioteca di San Marco a Venezia. La miniatura è del XV secolo; e ne ha data un'esatta riproduzione litografica il *Bibliophile Jacob* nella *Vie militaire et réligeuse au Moyen Age*". Appunto nel volume di Paul Lacroix (*Bibliophile Jacob* è lo pseudonimo), stampato a Parigi nel 1873, d'Annunzio ha avuto modo di ammirare la riproduzione del *Breviario*, con la didascalia: "Les anges présentent à Dieu les âmes de nouveaux élus. Miniature du Bréviaire du Cardinal Grimani, attribuée à Memling. Bibliothèque de Saint-Marc à Venise. Quintième siècle"».

bre, nell'*Albo dei Visitatori.*[238] Qui, poiché la Biblioteca aveva allora sede, con il suo ricco museo di statuaria, nel Palazzo Ducale, d'Annunzio poteva finalmente osservare dal vero i reperti oggetto della sua primitiva ispirazione libresca, ammirando, ora, non solo il busto dionisiaco, ma anche il bellissimo gruppo, questo a lui affatto nuovo, della *Leda col cigno*, e finalmente lo stesso *Breviario Grimani*, esposto nella sala del cardinale Bessarione recentemente, si è detto, inaugurata dal prefetto Castellani. Fermentazione creativa perdurante, dunque, quella marciana. Ne sia ancora prova il fatto che, come la visione della *Leda* si costituirà tessera del corridoio memoriale della *Licenza*,[239] così la menzione al «meraviglioso» *Breviario* ritorna nel composito *Taccuino* XV dell'ottobre 1897,[240] e anche nel 1908, all'indomani della rappresentazione veneziana della *Nave*, nelle parole di consegna al primo cittadino (un altro Grimani per l'appunto) del manoscritto della «tragedia adriaca»: «Mentre accomando», pronunciava allora d'Annunzio, «il mio manoscritto avvolto in un lembo di drappo rosso che è forse

---

238 *Albo dei Visitatori della Regia Biblioteca Marciana. Dal 4 ottobre 1879 al 22 gennaio 1889*, p. 96. Sotto la data «24 Settembre 1887» si leggono in successione le firme: Gabriele d'Annunzio / Carlo Ferrari / Paolo Parenti / Adolfo de Bosy [*sic*].

239 «V'era una copia dorata della Leda marciana, sopra una base di marmo veronese, nel gabinetto che per una favorevole disposizione della luce fu scelto dal dottore chiamato a esaminare il mio occhio spento la sera del mio ritorno al campo [...]»: *La Leda senza cigno*, in G. D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, cit. (*D.M.*, n. 1), vol. II, pp. 1041-42. Per questo *flashback* interno alla *Licenza* e per la citazione del seguito del passo, cfr. *D.M.*, p.   , e n. 153.

240 Cfr. *T.*, 208-209: «PALAZZO GRIMANI, (a S. Maria Formosa) edificato dal Cardinal Grimani, umanista magnifico, celebre per il meraviglioso *Breviario* conservato alla Marciana». L'annotazione, in realtà, si colloca all'interno dell'ampio percorso ricognitivo, dal centro storico alle isole e con ritorno su luoghi già noti, intrapreso in quel 1897 in funzione del futuro romanzo.

frammento di veste solenne appartenuta a un magistrato della repubblica, mi viene alla memoria e mi umilia la magnificenza di un libro che, custodito come incomparabile tesoro, perpetua nella Marciana il nome della stessa casata dogale ed è la gioia segreta e perenne degli occhi che sanno mirarlo».[241]

Per quanto riguarda le lettere di cui si è fatta menzione in precedenza, si tratta di due autografi trascritti da Giulio Zorzanello[242] ed eredità del padre Pietro, l'emerito autore del *Catalogo dei manoscritti italiani della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia*. Ivi bibliotecario dal 1910, come altri impavidi, dal prefetto marciano Giulio Coggiola a Ugo Ojetti allo stesso d'Annunzio, nel pieno imperversare del conflitto Pietro Zorzanello s'impegnò nella difesa del patrimonio veneto e veneziano, rimanendo, chiusa la Biblioteca a seguito di Caporetto, nella città sottoposta ai continui attacchi aerei.[243] Uomo coraggioso, quanto funzionario rigoroso: appena riaperta la Biblioteca (6 maggio del '18), verificati i prestiti scaduti, egli invitava il Comandante della prima Squadriglia Navale a San Nicolò del Lido, Gabriele d'Annunzio,[244] alla restituzione di un

---

241 In G. DAMERINI, *D'Annunzio e Venezia*, cit., p. 104.

242 La trascrizione di Giulio Zorzanello fu pubblicata per la prima volta nell'articolo *Il Vate nella Città «anadiomène»*, «Il Gazzettino», (Venezia) 16 maggio 1982, p. 3, e poi in *Gabriele d'Annunzio e la Biblioteca Marciana*, cit., pp. 17-18, contributo cui dunque si rinvia per tutti i dati documentari.

243 Cfr. M. ZORZI, *La Libreria di San Marco*, cit., p. 405: «Nel periodo in cui la Marciana fu chiusa, dal novembre 1917 al maggio 1918, il personale fu trasferito a Firenze, a Milano e altre città: lo Zorzanello rimase solo, con due impiegati di grado inferiore, e spesso dormiva nella Biblioteca, soprattutto nelle notti di luna, quando gli aerei da bombardamento austroungarici si facevano più minacciosi».

244 Per il soggiorno di d'Annunzio e la sua azione a Venezia durante il conflitto, delineato nel precedente *Il Veneto e Venezia…*, si vedano naturalmente le pagine di G. DAMERINI, *Venezia di guerra*, in *op. cit.*, pp. 129-181, e di E. M. GRAY, *Venezia in armi*, cit. (*D.M.*, n. 76), *passim.*

cospicuo numero di libri – molti dei quali riguardanti la storia dell'amata Zara –, che questi «aveva avuto in prestito [...] direttamente o per mezzo d'amici».[245] Per mezzo d'amici, più facilmente, com'è vero che, preso dalle terribili cure militari, egli, in data 23 novembre 1917, aveva già pregato il Conservatore del Museo Correr, Ricciotti Bratti, di far riavere alla Marciana, quando potesse (o si potesse), i preziosi volumi e di tenerli «in custodia intanto».[246] Con un breve, civilissimo messaggio, in data 14 giugno 1918, ora il Comandante rassicurava in merito alla restituzione il ligio Zorzanello, cui, il 27 giugno del '18, ossia subito dopo l'ultima offensiva austriaca sul Piave, avrebbe richiesto la traduzione francese delle whitmaniane *Leaves of Grass*, il cui riscontro poteva tornargli utile per la composizio-

245 G. ZORZANELLO, *Gabriele d'Annunzio e la Biblioteca Marciana*, cit., p. 17.

246 Sui libri avuti in prestito dalla Marciana, dei quali si conserva elenco autografo presso l'Archivio del «Vittoriale», ci ha informato A. ANDREOLI, *I libri segreti*, cit., p. 35: «Da una lettera al Bratti sappiamo esattamente di quali libri (d'Annunzio) abbia chiesto il prestito: "Ecco la lista dei libri" gli scrive d'Annunzio il 23 novembre 1917 "che La prego di restituire alla Marciana quando potrà, e di tenere in custodia intanto [...]: / *Tommaseo e Bellini* – Dizionario. / *Sabalich* Vecchie storie zaratine / Civiltà latina di Dalmazia. / Guida arch. di Zara / Ricerche di Storia zaratina. / Curiosità zaratine. / *Vivian* The servian Tragedy. / *Reinach* La Serbie et le Montenegro. / *Chèradame* La Question d'Orient. / *Monaci* Crestomazia italiana"». Proclamando la restituzione dei libri attraverso il Bratti, d'Annunzio faceva però richiesta allo Zorzanello di poter «ritenere il vocabolario, finché io non abbia recuperati i miei che seguirono le sorti del bagaglio di guerra»: G. ZORZANELLO, *art. cit.*, p. 18. Si rammenterà che il Ricciotti Bratti (più tardi affettuosamente ribattezzato *Rizoti*) era amico degli assidui di d'Annunzio Ugo e Olga Levi (la «Venturina»): sui suoi rapporti con d'Annunzio, cfr. G. DAMERINI, *D'Annunzio e Venezia*, cit., pp. 277-278.

ne dell'inno *All'America in armi* – di lì a poco invero comparso sul «Corriere della Sera».[247]

Resta da segnalare un altro genere di attestazioni della presenza dannunziana presso la «Libreria di San Marco». Si tratta, in primo luogo, di 4 dediche autografe, ciascuna delle quali accompagnante un esemplare dei celebri scritti *Cantico per l'ottava della vittoria*, *La beffa di Buccari*, *Lettera ai Dalmati*, *L'Italia alla colonna e la vittoria col bavaglio*, tutti reperibili nel «Fondo Angiolo Tursi». Pubblicate tra il '18 e il '19, tali opere immediatamente preludono o immediatamente s'inscrivono nel clima d'atroce disincanto causato dalla "mutilazione" a seguito dell'armistizio. Simili circostanze della storia individuale e collettiva sono fin troppo conosciute per esser qui richiamate. Si ricorderà, piuttosto, che il «Fondo Tursi» costituisce la più importante donazione marciana del secondo dopoguerra, non a caso celebrata in occasione del quinto centenario della stessa donazione Bessarione. Figura d'infaticabile e-

---

247 Cfr. G. ZORZANELLO, *art. cit.*, pp. 19, e anche G. DAMERINI, *op. cit.*, p. 236. Quanto alla traduzione francese di Whitman, ad opera di Léon Bazalgette, d'Annunzio non fece tempo a servirsene ai fini dell'ode *All'America in armi*, poiché la Marciana non ne possedeva copia. Infatti, come risulta da una nota del bibliotecario-capo Giulio Coggiola, la Biblioteca di San Marco dette corso alla richiesta dello scritto alla Biblioteca Nazionale di Napoli il 6 luglio 1918, dunque posteriormente alla pubblicazione dell'ode stessa (vd. G. ZORZANELLO, *art. cit.*, p. 26, n. 57). In effetti, l'Archivio del «Vittoriale» conserva la ricevuta di conseguimento dei due volumi delle *Feuilles d'herbe* (Parigi, 1909) in data 8 luglio, mentre, come si ricava dalla stessa carta, la restituzione dell'opera sarebbe avvenuta il 14.12.1918; il «Vittoriale» conserva anche copia di ricevimento, con data però illeggibile, del Sabalich, *Guida archeologica di Zara* (Zara, 1897), ma senza l'avviso di restituzione: per entrambe le cc., si veda l'*Inventario dei manoscritti di d'Annunzio al Vittoriale*, a cura della Fondazione «Il Vittoriale degli Italiani», Premessa di Aleardo Sacchetto e Avvertenza di Emilio Mariano, «Quaderni dannunziani», XXXVI-XXXVII, 1967-1968, p. 240, n° 1706 (nri 23446-23447; LXXXII, 3).

rudito, ricercatore e studioso dai molteplici interessi, Angiolo Tursi aveva raccolto 15.000 volumi di viaggio, rari o preziosi, ad opera di visitatori stranieri, cui deve aggiungersi il più che ingente materiale costituito da estratti di riviste, recensioni di opere da viaggio, da periodici ottocenteschi italiani e stranieri, opuscoli d'occasione ed anche intere annate di riviste.[248] Benché se ne ignorino le precise modalità e occasioni di confluenza, gli scritti di d'Annunzio non stupiscono troppo in questa sede tenuto conto delle loro forti implicazioni sul piano della storia internazionale. Fra gli esemplari dannunziani, di particolare interesse risulta la copia della *Lettera ai Dalmati*, che, pubblicata il 14 maggio 1919 sulla «Gazzetta di Venezia», poi su altri giornali, è conservata nel Fondo «in una piccola edizione veneziana» che nel suo *D'Annunzio e Venezia*, in effetti scritto prima della donazione, Gino Damerini aveva definito «introvabile».[249] La preferenza manifestata dal poeta-soldato per la «Gazzetta» certo si spiega con la profonda condivisione del nazionalismo e dell'irredentismo dannunziani da parte del dedicatario dei quattro scritti: Virginio Avi, direttore in quegli anni del giornale veneziano. Così, infatti, recitano le dediche: «A Virginio Avi / che fu sempre fedele alla / Fede e servì la Vittoria. Gabriele d'Annunzio» (*Cantico per l'ottava della Vittoria*), «a Virginio Avi / compagno nella lotta / cotidiana / offre

---

248 Cfr. M. ZORZI, *La Libreria di San Marco*, cit., pp. 405-407, e anche il sito Biblioteca Marciana – "Fondo Tursi", http://marciana.venezia.sbn.it/news5/art8.html.

249 La *Lettera ai Dalmat*: «stampata poscia da altri giornali e in una piccola edizione veneziana ora introvabile». La «piccola edizione» cui allude il Damerini (G. DAMERINI, *op. cit.*, p. 237) è quella delle Arti Grafiche Manuzio, Venezia, 1919. Per le altre prose dannunziane citate nel seguito del testo, cfr. *Cantico per l'ottava della Vittoria*, Milano, Treves, 1918; *La beffa di Buccari*, con aggiunti: *La canzone del Quarnaro*; *Il Catalogo dei Trenta di Buccari*; *Il Cartello manoscritto e due carte marine*, Milano, Treves, 1918; *L'Italia alla colonna e la vittoria col bavaglio: discorso di Gabriele d'Annunzio vietato dal Capo del governo il 24 maggio 1919* – Roma, s.n., 1919.

/ *La beffa di Buccari* / Gabriele d'Annunzio / 12 aprile 1918», «a Virginio Avi / in una fede / Gabriele d'Annunzio» (*Lettera ai Dalmati*), e, forse riecheggiando bei motti rinascimentali, «a Virginio Avi / "ut firmius, ut / ardentius" / Gabriele d'Annunzio» (*L'Italia alla colonna e la vittoria col bavaglio*).[250] L'insistenza di d'Annunzio su quel patrimonio di valori condivisi senza mai venir meno all'appello («sempre fedele alla / Fede», «in una fede») appare, in effetti, grato riconoscimento dell'azione di supporto all'idea dannunziana costantemente svolta dalla «Gazzetta», tanto da farne, per così dire, il portavoce ufficiale: dalla restituzione del testo integrale, su fogli volanti, del discorso *Non piegare di un'ugna*, per errore censurato il 28 novembre 1917, alla pubblicazione nel '18, quale primizia, del «messaggio *Ai vincitori* nonché dei messaggi a Trieste e a Capodistria liberate» e, nel '19, della già commentata *Lettera ai Dalmati*. Certo di tanta «fede», non sorprende che il Comandante tenesse Avi «al corrente dei suoi piani, della sua partenza per Ronchi e del suo arrivo nella città olocausta, sicché la *Gazzetta* poté pubblicare la notizia dell'occupazione di Fiume quando il Governo nulla ancora ne sapeva».[251]

Infine, la presenza di d'Annunzio rivive alla Marciana grazie a un patrimonio documentario d'ordine affatto diverso, non riguardando esso il soldato, ma esclusivamente l'artista. Si trat-

---

250 In cui il motto latino sembra riecheggiare l'impresa, trascritta nel *Taccuino* XV, *Tanto ardentius*, raccolta nel 1897 a Palazzo Grimani, come il *semper ardentius* che figura tra le imprese «di diversi principi, duchi» registrate, sempre nel '97, nell'«altro» *Taccuino* 6: cfr., rispettivamente, *T.*, 209, e *A.T.* 6, 56-57. L'*A.T.* 6 presenta un contenuto di grandissima importanza documentaria anche per ciò che riguarda la frequentazione marciana da parte del poeta (cfr. qui 2. *Le letture*). Si avvisa che, qui e nel seguito, le evidenziazioni con sottolineatura interne agli autografi citati sono *d'A*, nostro il corsivo.

251 Per tutto ciò, cfr. G. DAMERINI, *D'Annunzio e Venezia*, cit., pp. 233-238, 238 in particolare.

ta del gruppo di lettere di pugno del poeta, quasi tutte non datate, depositate nel fondo Mariutti Fortuny pervenuto in donazione nel 1971 alla Marciana dalla studiosa Mariutti de Sánchez Rivero.[252] Dei molti materiali del fondo, gli autografi dannunziani (14 lettere e 1 telegramma) costituiscono tra i documenti più preziosi. Quasi tutti stesi nel 1901, essi rappresentano uno strumento essenziale per apprendere del progetto scenografico della *Francesca da Rimini*, originariamente affidato a Mariano Fortuny y Madrazo da d'Annunzio e la Duse.[253] L'infaticabile

---

252 Veneziana, «fondatrice e animatrice per le Relazioni Culturali con la Spagna [...] Angela Mariutti, grande estimatrice di Mariano Fortuny y Madrazo e amica personale di Henriette Negrin moglie del pittore spagnolo, aveva ricevuto in dono dalla stessa, alcuni anni dopo la morte del marito, questo importante archivio privato [...] Nel 1971 [...] la Mariutti decise di effettuarne la donazione a favore della Biblioteca Nazionale Marciana [...] Il fondo, estremamente disomogeneo nei materiali che lo compongono (lettere, minute, fotografie, ritagli di giornale, schede, campioncini di stoffe, disegni, stampe, brevetti ecc.), quando pervenne alla biblioteca non era ancora stato sottoposto ad alcun tipo di ordinamento ed era, quindi, inconsultabile. Alcuni anni dopo, nel 1987, un gruppo di lavoro formato da chi scrive e da Saida Bullo, Claudia Franceschino, Margherita Mariutti Carboni, Giuliano Lenotti e Alessandro Scarsella ne affrontò l'inventariazione e una parziale riorganizzazione [...] Sulla base di tre serie, la prima per le fotografie (F)», la seconda per i ritagli di giornale (RS), la terza per carteggi e minute e altro materiale miscellaneo (M), tutti i documenti sono stati descritti in un inventario analitico [...] e sono ora [...] disponibili al pubblico degli studiosi»: M. BRUSEGAN, *Il Fondo Mariutti Fortuny della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia*, *Introduzione* al Catalogo della Mostra *Seta & Oro. La collezione tessile di Mariano Fortuny,* Venezia, Libreria Sansoviniana, 16 novembre 1997-24 febbraio 1978, a cura di Doretta Davanzo Poli, Venezia, Arsenale, 1997, pp. 189-202, 189 in particolare. L'*Introduzione* di Marcello Brusegan e l'ordinata descrizione del fondo si trovano nell'*Inventario* depositato in Marciana (Cat. Mss Marc. 32) e curato dallo stesso studioso (1997).

253 «Tra i documenti conservati meritano citazione, oltre al carteggio con Ugo Ojetti (M.7.1) datato al 1897-1901, alcuni disegni [...] di

Gino Damerini, legato a Mariano da viva amicizia, poté pubblicare le carte di d'Annunzio parte già prima della morte dell'artista granadino-veneziano (1949), parte in seguito,[254] giungendo così a riproporle pressoché nella loro totalità e a ricavarne una *fabula* complessivamente persuasiva, che, pur ben nota, per chiarezza riportiamo: in quel 1901, che vide la composizione della tragedia concentrarsi durante i mesi estivi, la collaborazione di Fortuny avrebbe dovuto comprendere «i bozzetti delle scene, l'arredamento e la preparazione delle stoffe

---

Mariano Fortuny [...] e soprattutto le 14 lettere di Gabriele D'Annunzio allo stesso Mariano (M 7.6). L'arco cronologico di queste ultime va dal 1901 al 1930 anche se la maggioranza è databile proprio al primo anno del secolo dato che riguardano il progetto scenografico della prima rappresentazione della tragedia dannunziana *Francesca da Rimini*»: *ibi*, p. 194. Inoltre, dalla visione degli autografi si ricava che sono d'interesse dannunziano anche una lettera di Paola Ojetti a Fortuny con riferimento ad un articolo di Gino Damerini sulla *Francesca* (M.7.6.1, dat. «14 aprile 1945»), una lettera (in francese) a Fortuny da parte di Adolfo de Bosis, in cui questi ringrazia l'artista granadino per un disegno (che però non risulta pubblicato) da destinarsi al «Convito» (M.7.2.18, s.d.), e la minuta (in francese) d'una lettera di Fortuny a d'Annunzio, da cui, menzionandosi il «Convito» si evince il ruolo di quest'ultimo nello stabilire i contatti tra Fortuny e de Bosis a proposito della rivista (M.7.2.16, s.d.). Per quest'ultima testimonianza, cfr. *D.M.*, n. 69.

254 Indichiamo le carte pubblicate dal Damerini collocando tra parentesi la corrispondente catalogazione del Fondo: cfr., così, *D'Annunzio e Venezia*, cit., pp. 90-91 (M.7.6.2), 92-93 (M.7.6.12), e *Ricordi su Eleonora Duse e Gabriele d'Annunzio. Otto lettere del Poeta a Mariano Fortuny per la "Francesca da Rimini"*, cit. (*D.M.*, n. 97), pp. 176-177 (M.7.6.8), 177 (M.7.6.4), 177-178 (M.7.6.3), 178 (M.7.6.10), 178-179 (M.7.6.7.), 179 (M.7.6.11), 179-180 (M.7.6.6), 180 (M.7.6.15). Restano pertanto fuori solo M.7.6.5, 13, 14 e 16 (quest'ultimo costituente il testo di un telegramma inviato da Arcachon: cfr. qui n. 51). Si noti che la trascrizione del Damerini è condotta integralmente, ma secondo criteri divulgativi, pertanto con alcune sviste di contenuto e senza rispettare le scelte grafiche del poeta (capoversi, sottolineature, uso dei trattini ecc.): vd. qui la nota 57.

per i costumi», incarico che questi assolse coscienziosamente. In realtà, le aspettative del poeta e dell'attrice impegnavano Mariano ben al di là del suo compito d'artista, a lui delegando, in buona sostanza, «l'esecuzione di tutto», sì che egli si sostituisse «addirittura ai fornitori, agli scenografi ed ai vestiaristi con una propria organizzazione»: una fatica troppo gravosa per le forze d'uno solo e da condursi, oltretutto, in termini ristrettissimi, la rappresentazione della prima essendo fissata per il mese di dicembre. Declinata dunque la "collaborazione", ma intendendo riparare al suo «abbandono» – «un tradimento» più grave, lo accusò il poeta, di quello «di Paolo Malatesta» (M.7.6.12, c. 1) –, Fortuny avrebbe lasciato a disposizione della Duse «i bozzetti delle scene e gli altri disegni affinché se ne potesse giovare presso altri». In tal modo le preziose *maquettes* e gli altri materiali fortuniani – ora del tutto perduti – furono passati al Rovescalli, che, tuttavia, non ne avrebbe fatto uso alcuno.[255]

Questi i capi della vicenda, ma, confrontata con la diretta lettura degli autografi, la ricostruzione non soddisfa interamente. Il giornalista veneziano è stato certo abile nel ricucire gli eventi agganciandoli alle due uniche date sicure del carteggio:[256] quella del 24 giugno, che lascia intendere come l'opera proceda febbrilmente, ma sia lontana dall'essere conclusa, e quella del 4 settembre 1901, a composizione appena ultimata e a «tradimento» consumato. E però, se la lettura generale del Damerini è accettabile, la restituzione del carteggio resta som-

---

255 G. DAMERINI, *D'Annunzio e Venezia*, cit., pp. 90-93, *passim*. Cfr. anche la ricostruzione, con alcuni riferimenti al carteggio dannunziano, di V. VALENTINI, *Francesca da Rimini*: alle origini della letteratura nazionale, in ID., *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele D'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 265-268, in particolare.

256 La terza lettera datata (M.7.6.15) è quella inviata dal «Vittoriale» il 12 maggio 1930 («12. V. 1930») e perciò esula dal progetto della tragedia.

maria, poiché non sorretta da commento critico preciso per quanto riguarda il contenuto delle singole carte. A dispetto di questi limiti, un dato è comunque certo: nella cooperazione col Fortuny d'Annunzio aveva giustamente intuito la possibilità d'un sodalizio raro e privilegiato, che, se condotto a termine effettivo, avrebbe segnato meno controversi destini per la sua opera tragica, nel caso della *Francesca* e anche oltre. Fervido seguace fin dai primi anni Novanta dell'ideale wagneriano,[257] a Venezia Fortuny aveva trovato nel pensiero di Angelo Conti affascinanti indicazioni di percorso lungo la via dell'unificazione delle arti,[258] finendo per intravedere nella luce il mezzo a lui proprio sì da «fondere quella che allora si chiamava "pittura teatrale" con il significato più intimo della musi-

257 Fra i molti dipinti che compongono la pittura a ispirazione wagneriana di Fortuny, celebri quelli dedicati al *Parsifal*, dei quali, nel 1896, *Fanciulle fiore* vinse la medaglia d'oro di seconda classe alla VII Esposizione Internazionale di Monaco di Baviera. La passione per Wagner è però attestata anche in pieno Novecento, come nel bellissimo *Abbraccio di Siegmund e Sieglinde* composto per *La Valchiria* nel 1928. Visibili presso Palazzo Pesaro degli Orfei, tali dipinti si trovano riprodotti, fra gli altri luoghi, in *Museo Fortuny a Palazzo Pesaro degli Orfei, Venezia*, a cura di Claudio Franzini *et alii*, Musei Civici Veneziani, Milano, Skira, 2008, e soprattutto nella ricca raccolta *Mariano Fortuny*, Catalogo della Mostra di Palazzo Fortuny, Venezia 11 dicembre 1999/2 luglio 2000, Introduzione di Silvio Fuso, Venezia, Marsilio, 1999.

258 Ben noto è tale sodalizio, che vide, fra le altre cose, Angelo Conti dedicare a Fortuny la *Beata riva*. Del rapporto di dare e avere intercorso fra il letterato e l'artista si è occupato diffusamente G. ZANETTI, in *Estetismo e modernità. Saggio su Angelo Conti*, Bologna, Il Mulino, 1996. Per la ricostruzione delle amicizie veneziane di Mariano Fortuny, dopo il trasferimento da Parigi nella residenza di Palazzo Martinengo (Dorsoduro), cfr. il bel contributo di C. FRANZINI, *L'«opus magnum» di un hidalgo veneziano. Biografia di Mariano Fortuny y Madrazo*, in *Mariano Fortuny*, cit., pp. 49-71, p. 50 in particolare.

ca».[259] Ne sarebbe scaturito quel famoso sistema a luce indiretta e diffusa basato sulla «cupola» che da lui trae il nome.[260] Simile invenzione, veicolante potenzialità rivoluzionarie d'incalcolabile portata scenico-pittorica, se compiutamente realizzata solo nel 1906,[261] era tuttavia sperimentata almeno fin dal 1899: «sous les combles», registrava l'artista, «de Palazzo Orfei à Venise».[262] E quegli effetti illuminotecnici, che già nel

---

259 Interrotto il soggiorno veneziano per Parigi, «Mariano riprende gli studi e gli esperimenti sull'elettricità. Subito dopo brevetta il suo sistema a luce indiretta diffusa, che è il fulcro di un percorso tendente a fondere quella che allora si chiamava "pittura teatrale" con il significo più intimo della musica. La luce diviene protagonista della scena, strumento di libertà espressiva così da svincolarsi dalle pastoie della scenografia tradizionale»: S. FUSO, *Introduzione* a *Mariano Fortuny*, cit., pp. 13-17, p. 15.

260 «La cupola, un quarto perfetto di sfera, è realizzata in un tessuto doppio molto leggero che viene teso attraverso lo svuotamento pneumatico dell'aria e sostenuto da una robusta quanto complessa struttura metallica. Il tutto viene illuminato frontalmente da una serie di lampade a incandescenza che [...] proiettano il loro fascio di luce su una tela colorata con diverse sfumature e fatta ruotare da un piccolo meccanismo su se stessa. In questo modo Fortuny ottiene che la cupola si illumini attraverso le sfumature di colore continue di un fascio di luce colorato, sulla base di un principio proiettivo analogo a quello della nascente cinematografia»: M. BARBERIS, *La luce di Fortuny*, in *Mariano Fortuny*, cit., pp. 41-47, p. 43.

261 A Parigi, Martine de Beaghue, contessa di Béarn, aveva invero affidato a Fortuny la ristrutturazione del proprio teatro: l'artista vi avrebbe lavorato dalla fine del 1903 al marzo del 1906.

262 Cfr. M. FORTUNY, *Théâtre Lumière*, album, s.d., tav. 13, da cui si ricava la prima sperimentazione della cupola. La descrizione dell'esperimento è preceduta dalla scritta «EN 1899 = SOUS LES COMBLES DE PALAZZO ORFEI À VENISE». A Palazzo Pesaro degli Orfei (sede in passato della Società Filarmonica «l'Apollinea»), Mariano aveva infatti trasferito prima il suo laboratorio e poi la sua dimora. A riguardo, nel quaderno *Descriptions et illustrations*, scriveva ancora l'artista: «Nella soffitta del Palazzo Orfei, in cui lavoravo, una lama di sole tagliava nettamente il pavimento. Nel disporre la carta del fondale, questa mi cadde proprio nella

1900 incantavano pubblico e critica a Milano,[263] sedurranno fra breve anche d'Annunzio, che, recatosi nella «soffitta d'alchimista» degli Orfei, leggiamo voler eseguire una lettura della *Francesca* nella «raccolta quiete della Casetta» di Fritz [Hohenlohe] o presso lo stesso Mariano (M.7.6.4, cc. 1-2). «Sei al lavoro?», scriveva infatti a Fortuny, «Le tue illuminazioni subitanee di iersera sono mirabili. Tutto si rischiara, anche l'anima mia che tu liberi dall'angoscia e dallo scoramento con un atto fraterno che non dimenticherò. / Vedrai che le difficoltà scompariranno, divorate dall'ardore» (M.7.6.3, cc. 1-2). Con ogni probabilità, l'«atto fraterno» doveva consistere nella dimostrazione fornita dall'amico sulle possibilità applicative della cupola alla futura *mise en scène* della *Francesca*. Da qui, in una sorta di mimesi dell'arte di Fortuny, l'insistere di d'Annunzio sulle metafore plastico-pittoriche per descrivere la sua, ancora *in fieri*, poesia tragica: «Sono certo», reca la lettera del 24 giugno, «che farai meraviglie; e vorrei anch'io comporre un'opera forte e profonda, *di ricco colore e di puro disegno*. Mi valgano l'entusiasmo e la volontà.» (M.7.6.8, c. 2). E ricorrendo a una metaforizzazione ancora più decisa, così, nella lettera del 4 settembre 1901 (M.7.6.12), egli esprimerà, tuttora incredulo, la profonda amarezza causatagli dall'«abbandono» di Mariano:

Quando ci vedemmo alla Capponcina, tutto fu stabilito, e tu prendesti l'impegno di aiutare l'opera mia. La data fu fissata ai primi di dicembre.

E da allora tu sei stato il mio collaboratore muto e invisibile. Ho composta la mia tragedia, verso per verso, avendo dinanzi agli occhi le figure

---

zona illuminata dal sole. Ristetti sorpreso. La luce che rimbalzò intorno dal foglio illuminato, nella soffitta bassa e cupa, era la luce che cercavo: non luce diretta, ma riflessa»: riportato da C. FRANZINI, *art. cit.*, p. 52.

263 Dove, presso «La Scala», Fortuny aveva infatti curato la scenografia del *Tristano e Isotta* applicandovi, sia pure parzialmente, la sua invenzione.

dell'arte tua. E per te ho trovato bellezze così nuove e così forti, che, quando le conoscerai, ti si gonfierà il cuore di potenza. Ogni movimento, *ogni figurazione tragica ha qui un valore plastico, pittoresco.*

La mia opera – senza la tua collaborazione – resta monca.

Non so se riesco a farti comprendere qual parte abbia avuta nel mio lavoro l'illusione del mio spirito verso la tua promessa.

Ho preparato *un mondo di linee e di colori* a cui tu dovrai dare vita visibile e tangibile (cc. 1-3).

E però di tale simbiotica cooperazione la *Francesca* sarebbe dovuta costituire solo il primo e provvisorio passo: la collaborazione con Fortuny, nell'esaltazione scenografica del mezzo poetico-pittorico-musicale assicurata dall'arte dell'amico, doveva esser stata da d'Annunzio intravista e accarezzata anche per più lungo periodo.[264] Alla ricerca, almeno fin dal 1897, di un'alternativa nazionale e latina a Wagner – il progettato «Teatro di Festa» ad Albano –, egli aveva perfettamente intuito come Fortuny, muovendo dal dramma wagneriano, lo superasse tuttavia con la sua apertura da *avant-garde*, fra arte e tecnologia, del cui portato mirabile egli, d'Annunzio, avrebbe potuto fruire entro la sua opera tragica. Non è un caso, infatti, che offertagli dal «Comitato per l'Olimpico» vicentino la possibilità di rappresentare una sua nuova tragedia ad argomento classico, il 25 settembre 1901 – quando già s'era consumato il crudele "tradimento" ai danni della *Francesca* –, «da Venezia dove si trovava», il poeta si portasse a Vicenza e richiedesse la consulenza tecnica di Mariano per verificare l'adattabilità al teatro palladiano della luce indiretta sì da ricreare tutti gli effetti d'una rappresentazione all'aria aperta.[265] Consulenza cui For-

264 Progetti di cooperazione col Fortuny sembrano invero durare fino allo scoppio della guerra: tale, forse, il senso del telegramma (M.7.6.16) spedito a Mariano da Arcachon in data 22 agosto 1912 («pregoti dirmi dove posso dirigerti una lettera importante, abbracciotí + gabriele d'annunzio»).

265 Cfr. S. STOCCHIERO, *Vicenza e D'Annunzio*, cit (*D.M.*, n. 13), pp. 42-43. Intermediario dei contatti fra il «Comitato» vicentino e

tuny provvedette con sicuro interesse, tanto da fissarne attentamente i risultati in alcuni schizzi.[266] Ma, per responsabilità di d'Annunzio e in parte della stessa Duse, nulla se ne fece.[267]

Segno, infine, che le potenzialità cooperative tra i due si configurassero oltre l'immediato sarà nel 1910 la progettazione per l'apertura a Parigi, nell'Esplanade des Invalides, di un altro – sfumato quello d'Albano – «Teatro delle Feste». In tale occasione, però, «D'Annunzio [...] si era notevolmente prodigato e questa iniziativa non era campata in aria: con Fortuny, che offriva l'opportunità di applicare il suo dispositivo teatrale, e con la partecipazione dell'architetto Lucien Hesse, che doveva ricoprirne la carica di direttore, desiderava costituire una società», *financial supporters*, fra gli altri, il barone Rotschild e il senatore Deutche de la Meurthe. L'inaugurazione prevedeva un'opera di d'Annunzio e la presenza della diva, "fortuniana" quant'altre mai, Isadora Duncan.[268] «[...] ieri e l'altrieri», scriveva Gabriele a Mariano dall'«Hôtel Meurice», in una lettera databile alla fine di luglio, «ho dovuto coltivare Isadora Duncan e il signor Singer. Credo che l'una e l'altro saranno utilissimi. / È necessario che entro domani martedì il contratto sia definito e firmato da noi. Io debbo partire per andare a lavorare. I giorni fuggono [...]». E, perché l'amico meglio lo rintracciasse, aggiungeva: «[...] resto qui a colazione fino alle tre; e poi dalle sei all'ora del pranzo». Ma anche questa volta l'impresa naufragò, dal momento che l'imprevedibile d'Annunzio quel giorno stesso abbandonava Parigi per Arcachon, lasciando tutti

---

d'Annunzio era stato Antonio Fogazzaro, al poeta già noto dai tempi della «Cronaca Bizantina», di cui d'Annunzio aveva assunto la direzione il 15 novembre 1885.

266 Riprodotti nel Catalogo della Mostra *Mariano Fortuny*, cit., p. 233.

267 Sulla sfortunata vicenda dell'«Olimpico» già si è detto in *D.M.*, nn. 21-22 e relativo testo.

268 C. FRANZINI, *L'«opus magnum» di un hidalgo veneziano*, cit., pp. 57 e 71, n. 41.

i convenuti con un bel palmo di naso...[269] Quali i motivi che l'avessero spinto a questa nuova diserzione, essi appartengono alla tormentata e avventurosa biografia del poeta: certamente nulla hanno a che fare con la personalità artistica e anche umana di Mariano Fortuny.[270]

---

269 Cfr. M.7.6.13, cc. 1-2: la parola «necessario» (c. 1) è due volte sottolineata nel testo. Si trattava dunque di un «martedì», da collocarsi nella seconda metà del luglio 1910. In effetti, dopo alcuni mesi del soggiorno a Parigi – dove era giunto il 25 marzo –, «[...] quando con l'arrivo dell'estate e delle vacanze anche i ranghi del bel mondo nel quale aveva riscosso il maggior successo cominciarono a diradarsi, [d'Annunzio] credette opportuno abbandonare Parigi. *In un giorno imprecisato dopo la metà di luglio* fece trasferire segretamente i suoi bagagli dall'Hôtel Meurice all'Hôtel d'Isly, vicino alla stazione di Saint-Lazare, poi in una carrozza chiusa andò all'Hôtel d'Isly, dal quale all'ultimo momento passò di corsa alla stazione e si infilò come un ladro sul Sud-Express»: cfr. P. CHIARA, *Vita di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1981, p. 204. Si veda, tuttavia, anche la gustosa ricostruzione di G. DAMERINI, *D'Annunzio e Venezia*, cit., p. 94: «Venne indetta una riunione all'Albergo Meurice, in via di Rivoli, dov'egli alloggiava, per la costituzione di una società: quando tutti gli aderenti vi furono giunti, Fortuny salì alle stanze del poeta per avvertirlo; ma si trovò tra le braccia una bella donna in lacrime, la "amica matta della più nera mattezza slava" (ossia la Goloubeff), che lo mise al corrente della "fuga" del poeta. Più tardi si seppe che questi s'era rifugiato, non solo, ad Arcachon».

270 Come testimonia la commossa rievocazione dell'anziano poeta dal «Vittoriale» (M.7.6.15, cc. 1-2), datata «12. V. 1930», l'amicizia con Fortuny non fu mai interrotta: «O Marianaccio, / non ti vergogni di avere abbandonato e dimenticato il tuo fedele compagno d'arte? / Dove potrò io venire a infliggerti il castigo che meriti? / Eppure ti ho tanto amato e ammirato come tu mi amasti – nel primo tempo degli Orfei. / Ti abbraccio con forza strangolatrice. / Il tuo pur sempre / Gabriele d'Annunzio». L'autografo figura tra quelli riprodotti da G. DAMERINI, in *Ricordi su Eleonora Duse e Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 180, ma con la *lectio facilior* nella chiusa: «Il tuo *per* sempre», in luogo di «Il tuo *pur* sempre » – scelta molto più consona a questo affettuoso e toccante rimbrotto. Si noti, infine, che la carta reca il motto della prima Squadriglia Navale *Sufficit animus*, riportante

2. *Le letture*

Per quanto poi riguarda il d'Annunzio lettore, i segni materiali della sua frequentazione marciana si fanno addirittura evanescenti. Se invero è quasi certo che nel luglio del '97 egli fu alla «Libreria di San Marco» per registrare o consultare la bibliografia di alcune opere musicali,[271] non sono però rintracciabili nell'Archivio – almeno non ci è stato possibile conseguirlo – i registri della consultazione e del prestito degli ultimi anni Novanta, ossia in corrispondenza con un periodo fervido di visite a Venezia e di letture ad argomento veneziano che sarebbero confluite nel *Sogno di un tramonto d'autunno*, del *Fuoco* e della *Nave*, per citare solo i riscontri testuali più visibili e immediati. La travagliata vicenda della Biblioteca, con il suo trasferimento, prima, nel 1904, dal Palazzo Ducale alla Zecca, poi, nel 1924, dalla Zecca all'originaria Libreria sansoviniana,[272] può in parte spiegare lo smarrimento dei preziosi registri, ma è anche da chiedersi fino a qual punto d'Annunzio, per la consultazione o il prestito librario, fosse di norma sottoposto alle necessità di controllo dei comuni mortali o se invece, più spesso, non s'affidasse alle cure degli amici veneziani o alla gentile assistenza fornitagli dai prefetti, come pare essere avvenuto nel caso del Castellani o del Ricciotti Bratti.

D'altra parte, i libri sicuramente letti da d'Annunzio, dei quali vi sia precisa e inequivoca traccia nelle opere ispirategli dalla città di San Marco, sono d'argomento e circolazione squisitamente veneziani e, dunque, i primi deputati ad essere accol-

---

agli anni gloriosi del passato veneziano e forse trascelta proprio a epigrafico suggello (ormai) di quel patrimonio d'affetti che, pur diversamente, aveva legato entrambi gli artisti all'amata città.

271 Come documenta l'«altro» *Taccuino* 6, che, in data 14 luglio 1897, riporta una lista dal titolo *Opere di musica*, la cui bibliografia è riscontrabile per esteso nel Catalogo dei *Fondi antichi* marciani: cfr. qui la n. 75.

272 Cfr. M. ZORZI, *La Libreria di San Marco*, cit., p. 404.

ti e fruiti presso la Biblioteca Marciana. Fra questi, innanzitutto, l'opera storica e di costume dell'erudito, figura rappresentativa di Venezia quant'altre mai, Pompeo Gherardo Molmenti, l'illustre autore della *Storia di Venezia nella privata* e della già richiamata *Dogaressa di Venezia.* Giulio Zorzanello aveva a suo tempo segnalato la presenza nel *Fuoco* di alcuni interessanti prelievi riguardanti i «riferimenti al cerimoniale e ai costumi sfarzosi delle dogaresse», citando la nota molmentiana: «[...] più sfarzoso d'ogni altro era l'abbigliamento de la Dogaressa, la quale vestiva con manto ducale e godeva, per le sue spese, di alcune rendite sopra il dazio dei frutti».[273] In effetti questa breve registrazione del Molmenti, unitamente a quella sull'usanza delle nobili veneziane di camminare su «altissimi zoccoli dorati e gemmati»,[274] sarebbe stata così ricreata dalla fascinosa parola di Stelio Èffrena:

---

273 G. ZORZANELLO, *Gabriele D'Annunzio e la Biblioteca Marciana*, cit., p. 15. Per il dato riportato dal Molmenti, che lo aveva attinto alla Marciana, *Cron. ven.*, cap. *Del Doge et sua creatione*, p. 107 (cl. VII, cod. LXXI), si veda *La dogaressa di Venezia* (qui *D.V.*), Torino, Roux e Favale, 1884, p. 212. D'ora in poi, tuttavia, per seguire più agevolmente i segni di lettura dannunziani, citeremo direttamente dalla copia della *Dogaressa* conservata al «Vittoriale»: *La dogaressa di Venezia. Seconda edizione riveduta ed accresciuta*, L. Roux e C., Torino – Napoli, 1887. Cfr. però anche la n. 59.

274 *La dogaressa di Venezia*, cit., p. 229-230: «[...] le belle patrizie [...] tornano dallo specchio col viso e le mammelle dipinte, camminano su *altissimi zoccoli dorati e gemmati*, assistono a feste, a regate e a tornei [...] o ricevono principi e re, vestite di bianco tabì, tutte ornate di gioie e perle, di straordinario valore». Va però aggiunto che il dato è ricorrente nell'opera di Molmenti: vd., così, anche P. G. MOLMENTI, *La decadenza di Venezia*, in Aa.Vv. (P. G. Momenti, G. Falorsi, E. Masi, D. Gnoli), *La vita italiana nel Seicento.* I. *Storia*, Milano, Treves, 1895, pp. 135-163, p. 146: «[...] un ambasciatore discorrendo un dì col doge [Contarini] e coi consiglieri degli *altissimi zoccoli* usati dalle veneziane, incomodi così da aver mestieri per camminare d'essere sostenute [...]». Ancora più precisa era la cronaca della *Storia di Venezia nella vita privata*, Torino, Roux e Favale,

— Conoscete Perdita, — riprese a dire Stelio guardando con un chiaro piacere i grappoli biondi e i fichi violetti accumulati da poppa a prua non senza armonia — conoscete una particolarità assai graziosa della cronaca dogale? *La Dogaressa, per le spese dei suoi vestimenti solenni, godeva di alcuni privilegi sopra il dazio dei frutti*. Non vi rallegra questa notizia, Perdita? I frutti delle isole la vestivano d'oro e la cingevano di perle [...] Io gioisco quando mi raffiguro *la signora eretta su gli altissimi zoccoli gemmati*, se penso ch'ella porta qualche cosa di agreste e di fresco entro le pieghe del drappo grave: il beneficio dei frutti (*F*., 202-203)[275]

1880, p. 271: «Un'altra bizzarra usanza [delle veneziane] era quella dei calcagnetti o *alti zoccoli* [...] Tale calzatura, inventata dalle donne nei primi tempi, per non imbrattarsi col fango delle vie, fu poscia causa di lusso sfrenato. Gli trascichi furono allungati per coprire questa specie di trampoli, che giunsero all'altezza di oltre un mezzo metro. Le donne erano perciò inabili al camminare [...] per cui ebbero mestieri d'essere sostenute o da due fantesche o da due cavalieri». Il confronto fra testi pone in luce come d'Annunzio abbia precisamente attinto alla lezione, più facilmente liricizzabile, della *Dogaressa di Venezia*.

275 Si ricorderà che la Biblioteca privata del poeta al «Vittoriale» non possiede la *Dogaressa* dell'84, bensì 2 copie dell'opera nella seconda edizione, riveduta ed accresciuta, del 1887 (Stanza del Giglio, XLI, 2/B e XVIII, IV, 6/A), delle quali una, contrassegnata da l'ex libris *Gabrielis Porphyrogeniti* e, sull'occhietto, da nota di possesso manoscritta *Gabriel-Ariel* (XLI, 2/B), presenta numerosi segni di lettura a lapis rosso (pp. 12, 27), verde (116, 132, 233), a inchiostro (65, 70) e piegatura agli angoli della pagina (70, 116, 132, 202, 229, 233, 306, 310). Entrambi i prelievi succitati, provenienti da luoghi pressoché contigui del volume molmentiano, recano segni di lettura. Si veda, infatti, la piegatura dell'angolo superiore di p. 230 (p. 210 dell'ed. 1884) in corrispondenza del passo «su altissimi zoccoli dorati e gemmati, assistono a feste, a regate e a tornei [...]». Resta comunque evidenziata dalla piegatura anche la p. 229, che reca la parte precedente del periodo: «Stanno sulle *altane* [*c.d'A.*] le belle patrizie, esposte ai raggi del sole per imbiondire i capelli, tornano dallo specchio col viso e le mammelle dipinte, camminano [...]». Per quanto invece riguarda la nota molmentiana sullo sfarzo dogale, «[...] più sfarzoso d'ogni altro era l'abbigliamento della Dogaressa, la quale vestiva con manto ducale e godeva, per le sue spese, di alcune rendi-

Sappiamo, del resto, che *La dogaressa* molmentiana veniva fruita in contemporanea con l'opera di Ernesto Volpi, *Storie intime di Venezia Repubblica* – uscita (1893) quando prossima, se non già in atto, doveva essere la gestazione delle opere veneziane di d'Annunzio –, della cui cronaca sulla prostituzione e sulla corruzione dei costumi di Venezia l'autore del *Fuoco* liberamente e in più parti si servì. In particolare, egli inserì nell'episodio dell'«arciorgano», suggeritogli dal *Catalogo* delle «più honorate Cortegiane di Venetia» riprodotto dal Volpi, il motivo del «mago schiavone che aveva fama d'incantare i Vènti» e che «in una casa in calle de la Testa a San Zanepolo [...] conviveva con la sua figliuola Cornelia Sciavonetta honorata cortegiana (*piezo so pare, scudi 2*)» (*F.*, 489; *c.d'A.*).[276]

---

te sopra il dazio dei frutti», essa si trova alla p. 233 dell'ed. 1887, evidenziata da un doppio segno sul margine dx in lapis verde (incrocio d'una barretta verticale con una orizzontale) all'altezza del passo citato. Considerando l'*usus* dannunziano, è dunque verosimile ipotizzare che, consultata la *Dogaressa* alla Marciana (ove sono le copie di entrambe le edizioni), d'Annunzio si fosse procurato l'opera di Molmenti e l'avesse ripercorsa con attenzione selettiva (ossia, già ideativa) sottolineando i passi di rilevante interesse. Che l'acquisto facesse parte del patrimonio librario del poeta trasferito al «Vittoriale» si ricaverebbe dal fatto che la seconda copia dell'opera, priva di alcun segno di lettura, era già di proprietà Thode.

276 E. VOLPI, *Storie intime di Venezia Repubblica* (qui *S.I.*), con prefazione del prof. cav. G. Occioni-Bonaffons, ed illustrazioni del dottor Luigi Sugana, Venezia, F.lli Visentini, s.d. (ma 1893). Che, oltre all'opera del Molmenti, d'Annunzio si fosse rifatto alle pagine del Volpi veniva suggerito sempre da G. ZORZANELLO, *art. cit.*, p. 16: «D'Annunzio conosceva senza dubbio il *Catalogo de tutte le principal et più honorate Cortigiane di Venetia* nel Cinquecento [...] ripubblicato da Ernesto Volpi nelle *Storie intime di Venezia Repubblica* [...] Ma si divertì ad alterare le indicazioni del «Catalogo», immaginando, nella favola di Dardi Seguso, un mago schiavone che "in una casa in calle de la Testa a San Zanepolo [...] conviveva con la sua figliuola Cornelia Sciavonetta honorata cortegiana (piezo so pare, scudi 2)"». Il Volpi, infatti, riprodusse in appendice al suo studio (pp. 275-293) l'interessante *Catalogo*, già pubblicato in *Leggi e me-*

Inoltre, a parer nostro, da un altro luogo delle *Storie* d'Annunzio derivò nuovi dati utili a sostanziare l'*inventio* della «favola»: il fascinoso nome dell'amante di Dardi, *Perdilanza*, e lo spunto per l'ideazione di quella «famosa capellatura» che avrebbe segnato la *perdi*ta del maestro vetraio (*F.*, 492) figurano infatti nelle cronache giudiziarie citate dal Volpi a proposito di donne di piacere sicuramente non "honorate".[277]

---

morie venete sulla prostituzione fino alla caduta della Repubblica, a spese del conte di Orford e per cura di G. Batta De Lorenzi, Venezia, Tip. Del Commercio di Marco Visentini, 1870-1872. Ai dati citati dallo Zorzanello aggiungeremo che, se «Cornelia Sciavonetta» figura al n° 53 dell'elenco delle 210 *honorate Cortigiane* («Cornelia Sciavonetta, a Santa Fosca con pericolo de carioli, pieza so mare Catarina SCUDI 1»), il cambio toponimico che è nel *Fuoco*, da Santa Fosca a *San Zanepolo*, riporta al n° 79 del *Catalogo*: «Catarinella, che stava a *San Zanepolo* sta a Santa Catarina, pieza lei istessa SCUDI 4» (*S.I.*, rispettivamente pp. 281 e 283).

277 Il cap. IV (*Cortigiane celebri*) delle *S.I.*, largamente dedicato alla descrizione delle vesti suntuose e ai liberi costumi delle veneziane – patrizie, cortigiane e meretrici –, oltre a taluni celebri scandali, riporta il caso di *Perdilanza Aldeverti*, una meretrice condannata a tre mesi di carcere per «portare i capelli cadenti sulla faccia» alla maniera degli uomini (le prostitute esibivano infatti abbigliamento maschile). L'esemplare delle *Storie intime* conservato nella Biblioteca privata del «Vittoriale» (Stanza del Giglio, XLIII, 7/B), con ex libris *Gabrielis* e numerosi segni di lettura (lapis rosso: pp. 27, 63, 84, 125, 126, 132; angoli piegati: 27, 63, 84, 126, 132), reca infatti alla p. 132 una sottolineatura a matita rossa e un angolo piegato proprio in corrispondenza dell'Aldeverti: «*Laura Foscarini* e *Perdilanza Aldeverti*, condannate a mesi tre di prigione per essere colpevoli di *portare i capelli cadenti* [*c.n.*] sulla faccia "*imitando l'acconciatura degli huomeni*" [*c.d'A.*] (Leggi previdenti la sodomia, provv. alle Pompe t. I, c. 87 v. 15 settembre 1612)». Il dato complessivo sarebbe stato appunto accolto nel *Fuoco*: «*Perdilanza* s'è gittata nelle cateratte! L'acqua l'ha trascinata nelle profondità dell'organo. Il suo corpo con *tutta la sua famosa capellatura* [...] ha fatto impedimento al cuore sonoro...» (*F.*, 492). La sottolineatura sul margine dx delle *S.I.* giunge fino a «per essere», richiamando all'occhio giusto il nome *Perdilanza*. Va infine da sé che l'affascinante liquidità, tutta allusiva, di

Ancora dalle *Storie* d'Annunzio avrebbe poi tratto la descrizione dell'abbigliamento e i nomi delle lascive monacelle del *Fuoco* (*F.*, 430). Vestite di cambellotto candido, la fronte inghirlandata di riccioli e i seni scoperti, le «pie maestre di lascivie» Ancilla Soranzo, Cipriana Morosini, Zanetta Balbi, Beatrice Falier, Eugenia Muschiera sono puntualmente traslate dalle cronache dei processi alle tante monache licenziose che il Volpi riesuma citando, tra le varie fonti consultate, i *Diarii* di Marin Sanudo:

> [...] pensava ai monasteri molli come ginecèi, abitati dalle monachelle *vestite di cambellotto candido* e di trine, con *la fronte ghirlandata di riccioli e con le mammelle scoperte* a simiglianza delle honeste meretrici, date ai segreti amori, molto ricercate dai patrizii licenziosi, nomate di dolci nomi come *Ancilla Soranzo*, *Cipriana Morosin*i, *Zanetta Balbi*, *Beatrice Falier*, *Eugenia Muschiera*, pie maestre di lascivie (*F.*, 430)

E si vedano le *Storie intime*:

> Esprime l'idea del pervertimento dei costumi del tempo passato anche il modo come usavano vestirsi le monache Veneziane nel 1700 circa. «Avevano per velo, per benda, e per soggolo una piccola trina bianca, increspata che cadeva loro sulla fronte come usavasi in Francia durante il lutto, cingevano al capo una piccola cuffia di tela fina, increspata che copriva il davanti. Nel dietro della testa, due capi congiunti sotto il petto, lasciavano vedere all'altezza del collo i capelli tagliati ed arricciati e lucidamente accomodati posteriormente volti in su, *scendevano i ricci sulla fronte ed i buccoli arricciati* sopra le orecchie. Nella maggior parte dei conventi l'abito era di *cambellotto bianco* [*c.n.*] con busto bene isteccato, ed armato dall'alto al basso di una guarnizione o striscia di velo, che faceva risaltare *il loro seno, quasi del tutto scoperto* [*c.d'A.*] [...] avevano la biancheria molto pulita, e di fiori le più eleganti s'addornavano la persona» (*S.I.*, 82-83)[278]

---

questa onomastica richiamasse al contempo il nome *Perdita* (la Foscarina del *Fuoco*), che sarà per la prima volta attestato nel *Taccuino* XVI (ottobre 1897): cfr. qui la n. 82.

278 Si rammenti però anche il Molmenti della *Decadenza di Venezia*, cit., p. 147: «Negli stessi conventi, dove da lungo tempo era penetrata la licenza del costume, il lusso e la corruzione toccavano l'eccesso

Dai *Diarii* di Marino Sanudo sotto l'agosto 1510 leggesi: "in questi giorni fo ritenuta per il patriarca con li Avogadori suor Maria (Priuli) priora di S. Maria Major, con do altre monache, le quali se impazavano con un prete Francesco [...] ***Cipriana Morosini***[279] priora del convento di san Antonino, in tresca amorosa con Nicolò Stella pievano della Bragola [...] *Catterina* e *Giustina* sorelle *Corner*, che fuggirono dal convento di S. Maffio di Mazzorbo per darsi a vita rotta e sfrenata [...] *Maria Caroldo*, prima abbadessa del convento dello Spirito Santo [...] conviveva col prete Giacomo Zamboni [...] *Lodovica Vico* monaca nel convento di San Daniele, che di notte tempo riceveva Francesco Badoer [...] ***Ancilla Soranzo*** monaca nel convento suddetto, che pure di notte amoreggiava con Pietro Pellegrini segretario del Consiglio dei X. ***Zanetta Balbi*** monaca che aveva tresca col vescovo di Canea Bollani Domenico [...] *Cristina Dolfin* monaca fuggita dal convento dello Spirito Santo con l'avvocato Ferraruol Girolamo [...] ***Beatrice Falier*** monaca del convento di S. Antonino di Torcello, che ebbe un figlio da Leonardo Baldovino [...] *Lucia Dall'Arena*, monaca del suddetto convento, che pure ebbe da Antonio Loredan un figlio [...] ***Eugenia Muschiera*** monaca del convento di S. Cattarina a Chioggia, che per la sua dissoluta condotta fu [...] deferita ai Provveditori [...] *Camilla Rota* amante del N.U. Girolamo Corner (1567) e poscia concubina di Guido Antonio Pizzamano [...] (*S.I.*, 85-89)[280]

[...] *Vestono alcune monache*, dice una scrittura contemporanea, *più lascivamente, con ricci, con petti scoperti qual dell'istesse secolari e molte hano loro innamorati* [*c.d'A.*] [...] Quando il principe di Toscana, poi granduca col nome di Cosimo III, venne il 1628 in Venezia, ammirò *le monache vestite leggiadramente, con abito bianco* alla francese, busto di bisso a piegoline e trine altissime, *il seno mezzo scoperto*, e su la fronte un velo piccolo, sotto il quale uscivano *i capelli arricciati*» [*c.n.*].

279 Per meglio evidenziare i prelievi dannunziani dall'onomastica del Volpi, si è tradotto in neretto il corsivo già impiegato nell'originale.

280 Le testimonianze riportate dal Volpi continuano fino alla p. 95 delle *S.I.*, chiudendosi con la pietosa vicenda di Maria da Riva, «a soli 16 anni [...] dai genitori obbligata alla vita del chiostro, per la quale non era affatto chiamata» e quindi destinata a vita travagliatissima (*ibi*, pp. 92-95). Si osservi che i passi succitati, pur d'inequivoca fruizione, non recano segni d'evidenziazione nella copia delle *Storie intime* conservata al «Vittoriale». Evidenziata, invece, da piegatura all'angolo e lapis verde sul margine sx, è la p. 132 della *Dogaressa* molmentiana, rievocante la triste storia, affine a quella di Maria, di

2.1. Dalla Brenta a San Marco

Tuttavia simile repertorio, in cui si sono rivisitati con un autonomo raffronto documentario e aggiunta di nuove segnalazioni i prelievi citati dallo Zorzanello,[281] non lascia trasparire con completa evidenza la strategia fabbrile di d'Annunzio: quel suo disporre le suggestioni ricavate dai *fontes* non per lineare segmentazione, bensì ad incrocio o, meglio, ad intrico, nel disegno di un sistema integrato di riferimenti che è in grado di attraversare opere diverse all'interno d'un rapporto, poieticamente efficacissimo, di reattiva complementarità. Si cercherà di farlo ora, dunque, esaminando il percorso testuale che, dall'altra opera ad ambientazione veneziana, la tragedia del '97

Soranza Soranzo, figlia del doge Giovanni, che nel nome richiama quello della «pia maestra» *Ancilla* traslata dalla cronaca del Volpi. In effetti, un esplicito richiamo alla sfortunata moglie di Nicolò Querini sarà nel *Fuoco*, là dove Stelio chiede a Foscarina, poiché ella esita a raccontare la storia di Radiana: «— Dunque? — domandò Stelio. — Che fa Radiana? Non mi avete ancóra detto chi ella sia e perché chiusa. Raccontatemi. Ho pensato a *Soranza Soranzo*» (*F.*, 326): il precedente segno di lettura conferma, dunque, anche questo prelievo. Cfr., tuttavia, la stessa nota di Niva Lorenzini, che, pur non affermando l'imprestito, cita il passo della *Dogaressa* riguardante Soranza (*F.*, 1266).

281 Giulio Zorzanello sottolineava la "paternità" delle sue segnalazioni nel più volte richiamato *Gabriele d'Annunzio e la Biblioteca marciana*, e soprattutto altrove (*Sulle fonti del «Fuoco». A proposito di un recente commento dannunziano*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», A. CVII (1990), vol. CLXVII, pp. 590-96), con accenti, a dire il vero, un po' troppo risentiti e poco generosi nei confronti di una meritevole studiosa. Se, dunque, come affermava Umberto Eco, le note servono per «pagare i debiti», l'abbondanza dei rinvii sinora effettuati dimostra come i *nostri* siano stati onorati. D'altra parte, è giusto riconoscere a Cesare quel ch'è di Cesare, ma non di più...

Sogno d'un tramonto d'autunno,[282] conduce al romanzo del 1900.

L'autunno del '97, periodo d'intensa visitazione in territorio di San Marco, è quando anche si svolge, testimoniata dal *Taccuino* XVI, la visita con la Duse alla dimora patrizia di Stra e alla Riviera del Brenta. Ma, prima d'essere assunti nel *Fuoco*, i medesimi temi che si vedranno legati a Foscarina – malinconico incombere della vecchiaia e decomposto declino della bellezza diserta – erano celebrati nella figura della Gradeniga e nella voluttà disfatta del suo giardino. Certo, il *Sogno* si distanzia dal *Fuoco* per l'assenza dell'equilibrio tra segni di morte e segni di vita che caratterizza, invece, la dialettica ideativa del romanzo: ne costituisce il diretto terreno di sperimentazione,

---

282 La vicenda editoriale, non del tutto lineare, del *Sogno* si evince dal carteggio dannunziano con Emilio e Giuseppe Treves: cfr. *Lettere ai Treves*, cit. (*D.M.*, n. 23), pp. 214 e 534-542. Avviati i contatti per la pubblicazione dell'opera l'11 gennaio 1898 (lettera a Emilio Treves, CL, *ibi*, p. 214), il poema usciva con certo ritardo, anche per responsabilità di d'Annunzio (in dubbio se pubblicare il *Sogno* "autunnale" contestualmente ai progettati, e mai composti, *Sogno d'un meriggio d'estate* e *Sogno d'una notte d'inverno*), sul finire del '98 («Hai udito», scrive d'Annunzio nel mese di novembre a Giuseppe Treves, «le strida per la bruttezza dell'edizione del *Sogno*?»: XXI, *ibi*, p. 540). In realtà, il secondo *Sogno* risultava ultimato già nell'ottobre dell'anno precedente, com'è vero che, dall'intervista pubblicata da Mario Morasso sulla «Gazzetta di Venezia» il 18 di quel mese (cfr. *D.M.*, n. 18), si evince «chiarissimamente che nell'ottobre del '97 il poeta ne aveva con sé il manoscritto» a Venezia, dov'era giunto il 13 ottobre anche per sottoporre l'opera alla Duse (G. DAMERINI, *D'Annunzio e Venezia*, cit., pp. 54, 56-57). Di fatto, avendo la "divina" rifiutato l'onore (e l'onere) della nuova rappresentazione dannunziana (cfr. V. VALENTINI, *Il poema visibile*, cit., pp. 199-200 e 469), nei medesimi giorni in cui scriverà a Emilio Treves per la pubblicazione italiana sappiamo d'Annunzio inviare copia del poema a Georges Hérelle per la traduzione francese, ora sperando nella «grandiosa» *mise en scène* di Sarah Bernhardt: cfr. *Carteggio D'Annunzio – Hérelle*, cit. (*D.M.*, n. 70), CCVI e CCXV, pp. 468 e 477.

tuttavia, promanando da un identico nucleo inventivo cui reca alimento una fitta spigolatura erudita sulla storia e sul costume di Venezia. In effetti, nella sua interpretazione in chiave squisitamente decadente del paesaggio della dimora in villa, nel Settecento divenuta «rifugio per nobili impossibilitati alla vita cittadina»,[283] d'Annunzio tra i vari apporti già qui rifondeva l'attenta lettura degli scritti di Pompeo Gherardo Molmenti. Dello studioso, di cui nell'85 aveva ricercato la collaborazione per la «Cronaca bizantina», gli doveva dunque esser già allora nota, se non la persona direttamente, almeno l'opera maggiore: dalla *Storia di Venezia nella vita privata* alla famosa *Dogaressa*, studi ambedue risalenti ai primi anni Ottanta. Benché non si sia reperita precisa documentazione a riguardo, è però verosimile che i ripetuti soggiorni di d'Annunzio a Venezia avessero fornito ai due più occasioni d'incontro, fra le quali, l'8 novembre del '95, a cinque giorni dalla chiusura dell'Esposizione – di cui il Molmenti, in qualità di assessore, aveva pronunciato il discorso celebrativo –, la dannunziana lettura dell'*Allegoria dell'Autunno.*[284] Anche se i *Taccuini* degli anni '96-'97 non recano palese traccia, è altrettanto verosimile ipotizzare che proprio a partire da tale periodo d'Annunzio venisse considerando le potenzialità ideative connesse agli scritti del Molmenti, specie alla *Dogaressa*, e ne andasse registrando, attraverso consultazioni marciane e come attestano gli stessi segni di lettura sull'opera conservata al «Vittoriale», le presenze più utili all'*inventio* del suo percorso veneziano. Comune al *Sogno* e al *Fuoco* è, infatti, la lezione che muove dall'illustre studioso. La descrizione della Gradeniga, ad esempio, sembra muovere da

283 Cfr. P. VESCOVO, *«Dalle lagune alla città di Padova». La Brenta: letteratura di transito e di soggiorno*, cit. (*D.M.*, n. 7), p. 36.

284 Per i contatti intrapresi dal d'Annunzio "bizantino" con lo studioso veneziano, vd. G. ZORZANELLO, *D'Annunzio e Molmenti...*, e *Ancora su D'Annunzio e Molmenti*…cit. (*D.M.*, nn. 14 e 106), mentre, per la presenza del Molmenti alla Biennale, cfr. G. DAMERINI, *D'Annunzio e Venezia*, cit., p. 40.

più luoghi della *Dogaressa*, respirando insieme la fortezza delle donne di Aquileia e la languida sensualità della bizantina Teodora, usa, con grande riprovazione dei veneziani, a impregnare la sua stanza con ogni genere di profumi e a lavarsi «con acque odorose»:

> Non era spenta la memoria delle forti Aquileiesi, le quali, mancando corde agli archi per saettare l'esercito assediatore di Massimino, s'erano tagliati *i capelli a fine d'intrecciarne corde* per li archi dei difensori della patria; né doveva essere dimenticata la virtù di Arria Padovana, moglie di Cecina Peto [...] (*D.V.*, 12-13)

> Le fu quindi rimproverata la mollezza indicibile della vita, descritta con molti particolari. *L'aria delle sue stanze era piena di profumi*, e ogni giorno Teodora si lavava con acque odorose non pure il volto e le mani, ma tutta la persona, che alcune volte bagnava con la rugiada raccolta per lei dagli schiavi (*ibi*, 70)[285]

Se invero è Pantèa a recarci prova inconfutabile della lettura del Molmenti,

> (LUCREZIA) Su l'aurora *si bagnerà il corpo di rugiada come la dogaressa Teodora Selvo*, la greca, la figlia dell'imperator Costantino (*S.T.A.*, 84),[286]

---

285 Si noti che ambedue i passi citati (*D.V.*, 12 e 70) sono evidenziati al margine sx dai segni di lettura del poeta (p. 12: tratto di lapis rosso; p. 70: tratto a inchiostro). Doppio segno di lettura, al margine dx e sx, reca poi la pagina 116, relativa alla *Promissione* intesa a limitare i poteri del Doge, secondo la quale la massima autorità della Repubblica non poteva accettare «nessun dono da chicchessia, all'infuori di aqua di rose, foglie, fiori, erbe odorifere e balsamo – *exceptis aqua rosata, foliis, floribus et herbis odoriferis et balsamo*. E questo stesso giuramento era fatto anche dalla moglie del doge». È un motivo dunque, quello dei profumi, che, nel corso della lettura molmentiana, aveva colpito d'Annunzio.

286 Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Sogno d'un tramonto d'autunno*, in *Tutto il teatro*, cit. (*D.M.*, n. 1). Si veda però anche l'immediato seguito del testo: «(ORSÈOLA) Si dice che *ogni mattina ella si bagni il corpo*

sarà la Gradeniga, tuttavia, a ritenere la traccia molmentiana più significativa, nella lirica sintesi di tutti i passi citati. Rivolgendosi all'amante che le ha preferito la cortigiana, esclama la dogaressa:

Tu m'hai veduta bella; tu hai trovato sul mio corpo l'ambra e la perla; tu m'hai sfogliata come un fiore numeroso. *Le mie trecce odoravano*, per te, di mare e di mirra *come le corde* d'un naviglio *carico di profumo* (*S.T.A.*, 59)

E, diversamente dal percorso ideativo impiegato per Pantèa, i cui depositi memoriali si fermano al *Sogno*, tale traccia, con l'aggiunta probabile di altri influssi,[287] trapasserà nel *Fuoco*:

Scorgevasi lungi, verso la laguna, per entro gli squarci che s'aprivano in quel folto, avanzarsi una flotta pavesata: *una torma di galere* simiglianti forse a quelle che navigano nel sogno del lussurioso dormente il suo ultimo sonno in *un letto pregno di profumi mortali*. Come quelle, forse, esse portavano *cordami composti con le capellature* rattorte delle schiave predate nei paesi di conquista, tuttavia *stillanti d'olio soave* (*F.*, 271)
[*Le mie trecce* (...) *come le corde d'un naviglio carico di profumo* (*S.T.A.*, 59)]

Inoltre, il riferimento, mutuato dal Molmenti, al dazio con cui le Dogaresse coprivano il costo del loro sfarzoso abbigliamento,

---

con la rugiada ch'ella manda a raccogliere nei campi e negli orti, *come la dogaressa Teodora*» (*S.T.A.*, 84): l'insieme restituisce l'intera nota molmentiana di p. 70 sulla sfortunata figlia di Costantino Ducas. Al di fuori del quadro di questi precisi influssi, si noterà che Pantèa già rappresenta quel tipo di *femme sorcière* su cui, nella *Nave*, si modellerà la figura di Basiliola e che, al contempo, la Faledra richiama Teodora per la sua sensualità d'origine orientale.

287 Come si è visto in precedenza, il particolare delle *trecce/capellature* risentirebbe della suggestione, recepita pel tramite tainiano, di un passo del Saint-Victor di *Hommes et dieux*: cfr. *Da Venezia all'Île de France...*, pp. .

Certo, più sfarzoso d'ogni altro era l'abbigliamento de la Dogaressa, la quale vestiva con manto ducale e godeva, per le sue spese, di alcune rendite sopra il dazio dei frutti (*D.V.*, 233),

era invero già ricreato nel *Sogno* in termini che, con la debita peculiarità del genere tragico, si avvertono chiaramente preludere a quelli del romanzo in accertata gestazione. Mentre attende dalle sue cameriste notizie sull'amato e sull'arrivo della schiavona incantatrice, esclama la Gradeniga:

Come i frutti odorano! Com'è profondo e folto il profumo dei frutti che si struggono di maturità e di dolcezza sul ramo curvo che si duole! [...] O frutti, o bei frutti, ancóra il vostro profumo e la vostra dolcezza sieno come un vestimento su i miei sensi, come quando io era la dogaressa Gradeniga e l'antica legge convertiva per me *il vostro prezzo in panni d'oro*! Ah, quando tutti *gli orti delle isole si spogliavano* perché io apparissi bella e magnifica sul mio trono, egli mi amava, egli mi amava. Dal davanzale io vedeva passare nel bacino *le grandi barche riboccanti come cornucopie*. I fanciulli su le prore mordevano avidamente *i pomi e i grappoli* che parevano sanguinare sotto i denti forti [...] (*S.T.A.*, 60-61)

E già conosciamo le parole di Stelio:

[...] quasi a favorire l'evocazione dell'Autunno, passava *una fila di barche ricolme di frutti* simili a grandi canestri natanti, spandendo l'odore degli *orti insulari* [...]

— Conoscete, Perdita, — riprese a dire Stelio guardando con un chiaro piacere *i grappoli* biondi e i fichi violetti accumulati da poppa a prua non senza armonia — conoscete una particolarità assai graziosa della cronaca dogale? La Dogaressa, per le spese dei suoi vestimenti solenni, godeva di alcuni privilegi sopra il dazio dei frutti [...] *I frutti delle isole la vestivano d'oro* e la cingevano di perle. *Pomona* che dà la mercede ad Aracne: ecco un'allegoria che il Veronese poteva dipingere nella volta del Vestiario (*F.*, 202)

Comune è, poi, il motivo delle imbarcazioni *pavesate*, che attraversano la Brenta nel *Sogno* (la visione del ricco Bucintoro di Pantèa e del suo corteo), e il bacino di San Marco nel *Fuoco* (i festeggiamenti in onore della Regina):

(PENTELLA) Una barca su la Brenta, *tutta pavesata*, piena di musici, che s'avvicina [...] Un'altra barca ancóra! Un'altra! Ancóra un'altra! *Quattro, cinque, sei barche, tutte pavesate*, piene di musici... Discendono per la corrente. Tutto il fiume s'è fatto d'oro. Incomincia la festa. Una barca ha tutti i *pavesi* rossi, mille fiamme che ardono... È quella! [...]

Più di *cento barche pavesate* sono su la Brenta. Ne scendono ancóra da Fisaore, dalla Mira, dalle Porte... Veggo l'aquila dei Malipiero, le fasce dei Grimani, le rose dei Loredan... (*S.T.A.*, 52-53, 68)

Scorgevasi lungi, verso la laguna, per entro gli squarci che s'aprivano in quel folto, avanzarsi *una flotta pavesata*: una torma di galere simiglianti forse a quelle che navigano nel sogno del lussurioso dormente il suo ultimo sonno in un letto pregno di profumi mortali (*F.*, 271)

Lirica e animata trasfigurazione in ambo i casi delle note molmentiane sui festeggiamenti dogali, specie sull'incoronazione di Morosina Grimani:

Scendendo nel *Bucintoro*, *pavesato di drappi trapunti d'oro e di seta* [*c.n.*], la principessa era accompagnata da magistrati e da gentildonne *bellissime* [*c.d'A.*] [...] Passò il Bucintoro per il Canal grande, fra il suono delle musiche e delle campane, fra il rimbombo delle artiglierie, degli archibugi, dei mortaretti. Le fondamenta e li approdi sembravano quasi trasformati in un formicolaio di gente romorosa e gesticolante; su le finestre, sui tetti, nelle nicchie, negli sporti v'erano uomini e fanciulli acclamanti [...] Il Canal grande dovea presentare un aspetto pieno di vaghezza e di appariscenza. Le navicelle delle Arti passavano riccamente allestite [...] Passavano poi le gondole, con frange e nappe d'ogni tinta [...] le barche decorate di stoffe dai colori smaglianti, di veli stelleggiati d'oro, di piume, fiori, ornamenti, rilievi. Il Bucintoro, dove erano la Dogaressa e un gran numero di patrizie biancovestite, giungeva a San Marco e il corteo discendeva di fronte alle colonne della piazzetta [...]

Incominciò la processione variopinta. I sodalizi de le Arti stavano attendendo su la riva, coi loro gagliardetti e vessilli; trecento bombardieri prima salutarono con una salva di arcobugi l'arrivo della principessa, poi s'avviarono, facendo largo tra la folla. Scendendo su la piazzetta, La Dogaressa dovea passare, tra l'angolo del palazzo e le due colonne, sotto un arco trionfale eretto dai Macellai, con quattro grandi colonne scannellate e tutto dipinto a figure e trofei (*D.V.*, 310-315)

Assai evidenziato è nella Dogaressa il motivo della massa formicolante e vociante: esso, che non si prestava ad essere raccolto nel *Sogno*, sarà invece riecheggiato nel *Fuoco* entro un rapporto d'integrazione, poiché un prelievo complementa l'altro restituendo la fonte nel suo complesso:

> *Le fondamenta e li approdi* sembravano quasi trasformati in *un formicolaio di gente romorosa* e gesticolante; *su le finestre, sui tetti, nelle nicchie, negli sporti* v'erano uomini e fanciulli *acclamanti* [...] Il Canal Grande dovea presentare un aspetto pieno di vaghezza e di appariscenza. (*D.V.*, 311)

> *Lo strepito di un'acclamazione* sorse dal traghetto di San Gregorio, echeggiò pel Canal Grande ripercotendosi nei dischi preziosi di porfido e di serpentino che ingemmano la casa dei Dario [...]
>
> Passava la bissona regale [...]
>
> Un nuovo clamore, più forte e più lungo, si levò tra le due tutelari colonne di granito mentre la bissona approdava alla Piazzetta popolosa. *La folla nera e densa* nella pausa ondeggiando, *i vani delle logge* ducali si riempivano d'un confuso *romorio* [...] (*F.*, 198-199) [288]

Che tale, a sistema integrato, sia il generale procedere dell'intertestualità – e dunque dell'intratestualità – dannunziana lo s'intende ancor meglio dalla funzione di altre presenze che inizialmente possono apparire di provenienza indipendente, ma che poi si scoprono rannodarsi per naturale scatto associativo.

Così, «Hai tu udito parlare», chiede la Gradeniga alla maga schiavona,

---

288 Relativamente ai passi della *Dogaressa* succitati, la copia del «Vittoriale» reca segni di lettura alla p. 310 (p. di sx, piegatura dell'angolo superiore), in corrispondenza con «Scendendo nel *Bucintoro, pavesato di drappi* trapunti d'oro e di seta, la principessa [...]», mentre la p. di dx raccoglie i motivi del passaggio del Bucintoro per il Canal grande «fra il suono delle musiche e delle campane, fra il rimbombo delle artiglierie [...]» e della «gente *romorosa* e *gesticolante*»: il che, non bastasse l'evidenza, avvalora la nostra ipotesi d'un cospicuo prelievo da questo passo del Molmenti.

d’una meretrice chiamata Pantèa, che va navigando per la Brenta su un suo Bucentoro pomposamente, quasi ella fosse la moglie del Serenissimo?

e risponde allora la maga:

Io l’ho veduta, non è molto, a Venezia, *su l’altana. Ella stava al sole per imbiondire i capelli*. Un giovine la guardava dalla riva, vestito di tabinetto cremisi con un berretto grande alla sforzesca (*S.T.A.*, 72-73)

Immagine alla Carpaccio, che in realtà è il prodotto d’una varia, intricata contaminazione di fonti. In particolare, l’usanza delle veneziane, patrizie e cortigiane, di tingersi i capelli è diffusamente attestata nelle cronache note a d’Annunzio. Così commentava Ernesto Volpi nelle sue *Storie intime*:

E’ noto che le *donne galanti* veneziane nel secolo XVI, *si tingevano i capelli per renderli biondi*, e così le sopraciglia, bellettandosi anche la faccia (*S.I*, 38)

Ma si pensi allo stesso Molmenti della *Dogaressa di Venezia*:

Stanno sulle *altane* [*c.d’A*] le belle patrizie, *esposte ai raggi del sole per imbiondire i capelli* [*c.n.*], tornano dallo specchio col viso e le mammelle dipinte, camminano su altissimi zoccoli dorati e gemmati, assistono a feste [...] tutte ornate di gioie e perle, di straordinario valore (*D.V.*, 229-230)

e anche alla precedente e più dettagliata cronaca della *Storia di Venezia nella vita privata*:

Nel 1550 le donne si arricciarono per la prima volta i capegli [...] Pensarono che tale pettinatura dovesse rimbellirle di molto, ma, non restandosi ancora paghe, misero in voga ben presto i *capelli biondi*, non risparmiando nessun studio per dar loro la tinta e la lucentezza dell’oro. A tale scopo tutte *le Veneziane di garbo si tingevan le chiome* con acque diverse, e, per rasciugarle, *si esponevano al sole sopra i tetti delle case, in quelle*

logge scoperte di legno che si chiamano [*c.n.*] *altane*. Ivi sedevano vestite di tela leggera, con in testa un cerchio di paglia finissima a foggia di tesa di cappello, detto *solana*, e si bagnavano la testa con *una sponzetta ligata alla cima di un fuso* [*cc.d'A.*].[289] È curiosa, fra le altre, la ricetta di un contemporaneo sul *modo d'imbiondire* [*c.n.*]: "Tuolli" dice Arnaldo da Villanova ne' suoi *Aforismi* "centaurea onze 4, draganti gumma rabicha ana onze 2, sauon saldo onze 1, lume de feza L. 1 e fa bolire, e puo' te unzi li capilli al sole". Quest'uso ci fa comprendere perché le femmine, ritratte dai pittori veneziani, abbiano tutte le chiome di un biondo rossastro (*S.V.P.*, 270-271; *altane* è *c.d'A.*)

Alla base delle cronache del Volpi e del Molmenti è però il riferimento all'opera, posseduta dalla Marciana, di Cesare Vecellio *Degli habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo*,[290] spesso richiamata da entrambi gli studiosi nelle note e, dal Volpi, addirittura citata nel testo:

[...] *questo curioso e dotto libro del Vecellio* (1590) [...] ci da anche curiosi particolari del come le donne di Venezia si tingevano i capelli "*sulle altane* (loggie scoperte che qui si costruiscono sui tetti) *le donne con molto artificio et assiduamente tutte o la maggior parte si fanno biondi i capelli* con diverse sorte d'acque liscie, fatte a questa requisitione, et questo fanno *nel colmo del grande calore del sole*" (*S.I.*, 101)

Per quanto riguarda il *Sogno* («Io l'ho veduta [...] *su l'altana*. Ella stava al sole per *imbiondire* i capelli», *S.T.A.*, 73), la coincidenza lessicale *imbiondire*, unitamente all'indicazione topografica *altana*, lascia intendere che, registrate le varie lezioni dei suoi *fontes*, d'Annunzio avrebbe poi estratto la combinazione '*altana-imbiondire*' precisamente dal

289 Il Molmenti sta invero qui citando il trattato di Cesare Vecellio: cfr. l'immediato seguito del testo.

290 *De gli habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo libri due* (qui *H.A.*), cit. in *VE.I.*, n. 27. Nel *Catalogo de*i *Fondi Antichi* marciani l'opera, registrata come *Abiti antichi*, Venezia, 1590, in 8°. Con 415 Costumi, risponde alla numerazione 37453 (attualmente Rari. V. 587).

Molmenti, che è l'unico a riportarla infatti, della *Storia di Venezia nella vita privata* e soprattutto della *Dogaressa* («[...] in quelle logge scoperte di legno che si chiamano *altane* [...] È curiosa, fra le altre, la ricetta di un contemporaneo sul modo d'*imbiondire* [...]», *S.V.P.*, 270-71 / «Stanno su le *altane* [...] per *imbiondire* i capelli [...]», *D.V.*, 229)[291]. Quanto all'opera del Vecellio, saremmo indotti a credere che la diffusa attenzione ad essa dedicata dagli scrittori veneziani inducesse d'Annunzio a registrare in un «altro» *Taccuino* del 1897, interrompendo una lista di *Opere di musica* quasi tutte reperibili nel *Catalogo dei Fondi antichi* marciani e probabilmente da qui trascritte o qui verificate, lo scorcio di nota bibliografica, quasi un pro memoria, «*Habiti antichi* – di Cesare Vecellio».[292] Ben-

291 La p. 229 della *Dogaressa* 1887 non reca segni di lettura, ma resta comunque evidenziata dall'angolo piegato della p. successiva: cfr. qui n. 63.

292 È il noto, ricchissimo «altro» *Taccuino* 6, steso a Roma e a Venezia tra il giugno e l'ottobre del 1897: precede la lista, dal titolo *Opere di musica*, la data «14 luglio 97», mentre, a seguito dell'elenco e prima d'una lista d'opere teatrali, si legge «*Venezia: ottobre* (settembre) – *ottobre 1897*». L'annotazione riguardante Vecellio, la cui opera è l'unica ad essere graficamente evidenziata («*Habiti antichi* – di Cesare Vecellio»), quasi a dichiarare la consolidata conoscenza dell'opera e la sua accertata proiezione operativa rispetto al resto dell'elenco, interrompe in penultima posizione l'elenco delle *Opere di musica*: «Gaffuri – Practica musica – Venetia – de Zannis, 1512. / 2. Eximeno Antonio – Origine della Musica – Roma, 1774. / Zarlino, Istitutioni harmoniche – Venetia, 1573. / Zarlino G. Dimostrationi harmoniche – Ven. 1571. / Galilei V. Dialogo della Musica antica e della Moderna – Fiorenza 1581. / Vanneus Steph. De Musica aurea – Romae 1533. / Kirker Athanasius – Musurgia universalis, sive Ars magna consoni et dissoni – Romae, 1650. / *Habiti antichi* – di Cesare Vecellio. / Scienza dei suoni e dell'armonia – Abb. G. Pizzati» (*A.T.*, 61-62; *c.d'A.*). Il carattere scorciato di questi riferimenti lascia congetturare le modalità d'una registrazione posta "in archivio" in vista d'una possibile fruizione all'interno del *Fuoco*. Manifestato, nel maggio del '97, a Romain Rolland «un certo disamoramento per Wagner [...] e una spiccata tendenza di gusto verso la musica antica»

ché, cioè, sia improbabile che lo scritto del Vecellio gli fosse ignoto prima del '97, ossia prima di rinvenirlo citato dal Volpi e dal Molmenti in fase di «capolavorazione» avanzata, vien da

---

(I. CIANI, *Gabriele d'Annunzio alla ricerca della musica*, cit., p. 44: cfr. *D.M.*, nn. 111-112), nell'ottobre successivo d'Annunzio avrebbe dunque estratto da uno spoglio marciano, o forse anche ne avrebbe cercato conferma, i titoli delle *Opere di musica* figuranti nel *Taccuino*. Più precisamente, dai riscontri effettuati possiamo aggiungere che, fatta eccezione per Franchino Gaffurio, della cui *Pratica musicae utriusque cantus excellentis franchini gaffuri laudensis quattuor libris modulatissima* viene fornita un'edizione diversa (Venetia, de Zannis, 1512) da quella cui il *Catalogo* rinvia (Brixiae, impressa per Bernardinum Misintam..., Sumptu & impensa Angeli Britannici, 1502 e 1508), e anche per «Vanneus Steph. De musica aurea» (ossia Vanneo STEFANO, *Recanetum de musica aurea...*, Romae: Valerio Dorico, 1533), che non è registrato presso la Biblioteca, tutti gli altri riferimenti trovano, pur nella loro essenzialità, puntuale riscontro nei *Fondi antichi* marciani. Considerata la loro stretta attinenza con il nostro tema, li riporteremo di seguito collocando entro parentesi i dati bibliografici inclusi nel *Catalogo*. Trattasi pertanto di EXIMENO Antonio, *Dell'Origine e delle Regole della Musica*, Roma, Barbiellini, 1774 (*Dell'origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione*, Roma, Stamperia di Michel'Angelo Barbiellini, 1774); ZARLINO Gioseffo, I*stituzioni Armoniche*, Venezia, de' Franceschi, 1573, e *Dimostrazioni Armoniche*, Venezia, 1571 (*Istituzioni harmoniche del Rev. Messere Gioseffo Zarlino da Chioggia, maestro di capella della Serenissima Signoria di Venetia...*, Venetia, appresso Francesco dei Franceschi Senese, 1573; *Dimostrationi harmoniche del R.M. Gioseffo Zarlino...*, in Venetia, per Francesco dei Franceschi Senese, 1571); GALILEI Vincenzo, *Dialogo della Musica antica e della moderna*. Firenze, 1581 (*Dialogo di Vincentio Galilei della musica antica et della moderna*. In Fiorenza: Appresso Giorgio Marescotti, 1581); KIRCHERUS Athanasius, *Ars magna Lucis et Umbrae*, Romae, 1646 e *Musurgia universalis*, Romae, 1650. T. II (*Athanasii Kircheri Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in decem libros digesta*. T. I: Romae, ex typis Francisci Corbelletti, 1650; T. II: Romae, typis Ludovici Grignani, 1650); PIZZATI Giuseppe, *La scienza de' suoni*, Venezia, (Giovanni) Gatti, 1782.

credere che egli andasse a verificare il trattato vecelliano di persona avendolo visto così spesso richiamato appunto dagli storici veneziani. Che la fruizione fosse stata anche indipendente lo proverebbe il fatto che si trova in Vecellio, non presso gli altri *fontes*, la «veste [...] *detta rovana*» impiegata per Lucrezia, la camerista mandata dalla Gradeniga a spiare Pantèa.[293] Il dato figura nella relativa didascalia:

> *La spia, Lucrezia, sopraggiunge ansante, svelta e ondulata come un veltro. Ella è vestita d'una vestefulva, detta rovana; e ha il capo tutto avvolto in uno zendaletto che palpita al soffio veemente* (*S.T.A.,* 63; sott. nostra)

E sotto il titolo *Serve, et fantesche, ò massare di Venetia* del celebre trattato si legge:

> Et queste tutte, e l'altre deputate ad altri servigi di casa, vanno vestite di *saia tané, ò lionata*, che à Venetia *si dice rovana*; ò pure d'altro colore scuro, come pavonazzo od altro. Portano in testa un fazzuolo di seta bianca, ò di bavella, e si coprono le spalle con un velo di seta, ma senza veruno ornamento [...] (*H.A.*, c. 149)

Ora, espunto il particolare dello *zendaletto* – il *fazzuolo* o il *velo di seta* vecelliani –[294] e con l'aggiunta di un ragguaglio to-

---

293 In sintesi, la ricognizione dell'impiego *rovana* non solo presso il Volpi e il Molmenti, ma anche i più famosi storici del costume veneziano, del passato e del presente, quali Giacomo Franco, Giovanni Grevembroch, Giovanni Nicolò Doglioni, Tommaso Locatelli, Ermolao Paoletti, Fabio Mutinelli e Giovanni Busato, non ha prodotto frutti significativi: per riferimenti in dettaglio, cfr. qui il precedente *VE.I.*, n. 29.

294 Lo *zendado* con cui d'Annunzio avvolge il capo a Lucrezia è propriamente il tipico scialle veneziano, con lunghe frange, di colore generalmente nero, che le donne portavano sulla testa e sulle spalle. Tuttavia, per la forma diminutiva (*zendaletto*) e la sua leggerezza («palpita al soffio veemente») farebbe pensare sia al *fazzuolo* che al *velo di seta* menzionati dal Vecellio.

ponimico corrispondente a quello del Vecellio – «à Venetia» –, l'intero contenuto della didascalia, inclusa la similitudine col *veltro* (Lucrezia «sopraggiunse [...] *svelta e ondulata come un veltro*»), si travaserà nel *Fuoco* a costituire il bellissimo ritratto di Foscarina in piedi presso Lady Myrta nel giardino del palazzo Gradenigo:

> — Helion! Sirius! Altair! Donovan! Ali-Nour! Nerissa! Piuchebella!
>
> Seduta sul sedile contro il muro abbracciato dai rosai, Lady Myrta chiamava i suoi cani. La Foscarina stava presso di lei, alzata, *in una veste fulva* che pareva fatta di quella *fiera stoffa detta rovana* usata *nell'antica Venezia* [...]
>
> — *Siete vestita come Donovan*, oggi — disse Lady Myrta all'attrice sorridendo. — Sapete che Stelio predilige Donovan sopra tutti gli altri?
>
> La Foscarina si colorò di rossore. Ella cercò con gli occhi *il levriere fulvo* (*F.*, 379)

Parrebbe così che venisse restituita la fonte vecelliana nella sua interezza. E però, se ciò non resta escluso, al contempo appaiono necessarie altre considerazioni. Mentre l'aggettivo *fiera*, in *fiera stoffa*, che è nel *Fuoco* ma non nel *Sogno*, subito richiama la rozza *saia* di cui parla il Vecellio, più complesso sembra il caso di *fulva*, impiegato sia nel *Sogno* che nel *Fuoco*, con cui si traduce l'indicazione cromatica degli *Habiti antichi* («saia *tané*») ma nell'acquisto di un'inflessione preziosa affatto estranea al passo del Vecellio; similmente, la designazione toponimica «[…] *nell'antica Venezia*», impiegata solo nel *Fuoco*, è una cospicua variazione rispetto alla fonte, riflettendo essa tutta la distanza di un occhio tipicamente moderno, in conformità al diverso copione d'un romanzo contemporaneo rispetto alle coordinate storiche della tragedia. Tuttavia, se è noto come *fulvo* sia caro all'*usus* dannunziano, deve anche supporsi che la selezione del vocabolo e la stessa enfasi sulla distanza temporale siano stati sollecitati da un'altra lettura.

Nel 1894, quindi ormai ridosso alla creazione delle opere veneziane di d'Annunzio, usciva lo scritto di Edmond de Goncourt *L'Italie d'hier*, frutto di un viaggio compiuto con il fratello Jules tra l'autunno del 1855 e la primavera del 1856.[295] Tra le varie bellezze e curiosità dell'*antica Venezia*, il taccuino goncourtiano si sofferma proprio su:

> L'amusant livre, ce livre du parent du Titien, ces *Habiti antichi* de Cesare Vecellio, en leur originale édition de 1590: livre qui [...] vous fait revoir les hommes et les femmes *de l'antique Venise*, dans le luxe, lapompe, le faste, la bombagia de leurs costumes. Voici le doge des premiers siècles, dans son costumed'empereur byzantin [...] (*I.H.*, 43-44)[296]

E, traducendo pressoché alla lettera il passo citato, Edmond trascrive la *saia tané* o *rovana* del trattato nella «couleur *fauve*» che d'Annunzio impiegherà per la veste di Lucrezia e Foscarina:

> [...] les servantes dans leurs robes de *serge* de laine [la *saia*], *de la couleur fauve, qui s'appelait à Venise rovana*, un voile blanc couvrant leur tête, et enveloppant leur humble silhouette (*I.H.*, 49; *rovana* è *c.d'A.*)

Già si è visto come il *journal* goncourtiano partecipi dell'intrico, eccezionalmente complesso, dei *fontes* del *Fuoco*,

---

295 E. & J. DE GONCOURT, *L'Italie d'hier. Notes de voyage*, cit. in *VE.I.*, n. 29. Il *journal* dei Goncourt (in realtà del solo Edmond, essendo Jules da anni scomparso) figura nella Biblioteca privata del «Vittoriale» (Stanza del Giglio, XLIII, 7/B), benché non presenti alcun segno di lettura. Si rammenterà però l'uso di d'Annunzio di procurarsi i libri a lui cari o di ricomprarli, se andati perduti, dopo averli già utilizzati.

296 Rievocando l'«amusant livre», Edmond mostra di attenersi all'ordine dell'originale con una veloce ma fedele riesumazione: «[...] défilent ainsi devant vos yeux toutes les classes, toutes les professions, tous les métiers: – les *bravi* [...] les marchands [...] les gondoliers [...] les courtisanes [...] les basses prostituées [...] *les servantes* [...]» (*I.H.*, 48-49).

investendo più luoghi del romanzo con quella vibrante *écriture artiste* che già aveva sedotto d'Annunzio nel corso degli anni Ottanta.[297] Basti dunque aver qui richiamato la presenza di questa nuova tessera, a parer nostro essenziale nella sua funzione di tramite dell'utilizzo dannunziano. Sollecitato anche dall'attenzione che i maestri d'un tempo avevano dedicato al trattato del Vecellio, da essi consultato «en leur originale édition de 1590», dunque presso la stessa Marciana, d'Annunzio ne avrebbe registrato la lezione parte già nel *Sogno*, con la *fulva rovana* di Lucrezia, per trasporla poi, nella sua interezza – nota temporale inclusa: «qui *s'appelait* à Venise» – all'interno del romanzo del '900. Verrebbe dunque da credere che la registrazione dell'«altro» *Taccuino*, «*Habiti antichi* – di Cesare Vecellio», rappresentasse, più che un semplice pro memoria, una sottesa notazione di "metodo", intimamente allusiva a un coagulo di suggestioni e letture da esplicitarsi durante la realizzazione scrittoria.

Infine, riporta ancora al *Sogno* la descrizione della falcata di Foscarina. Associata ai levrieri (*F*., 379), rivestita del loro stesso color fulvo, ella ne riproduce anche l'agile «ondulazione»:

> *La spia, Lucrezia, sopraggiunge ansante, svelta e ondulata come un veltro. Ella è vestita d'una vestefulva detta rovana* [...] (*S.T.A*., 63)

> Stelio guardava la Foscarina che s'era rivolta per andare verso *il gruppo dei levrieri* camminando sul'erba *con una svelta ondulazione* a imagine di *quel passo dagli antichi Veneziani chiamato appunto «alla levriera»*. La veste rovana, dorata dal sole declinante, pareva ardere su la sua persona pieghevole (*F*., 392)

Tuttavia, l'archetipo della caratterizzazione del romanzo appare contenuto in una nota di quel medesimo, tra San Marco e la Brenta, *Taccuino* XVI, che sappiamo essere del '97 come la stesura del *Sogno*. In data «27 ottobre 97», quando il poema

---

297 Cfr. il precedente *Da Venezia all'Île de France*, *passim*.

tragico era da poco ultimato, subito dopo aver fatto (e per la prima volta) il nome di *Perdita*,[298] scrive d'Annunzio:

> + Una donna – una signora siciliana, *Donna Franca* – passa sotto le procuratie. Alta, snella, pieghevole, *ondeggiante, con quel passo che gli antichi Veneziani chiamavano appunto alla levriera*. Subitamente rivive nella mia imaginazione una cortigiana del tempo glorioso: Veronica *Franca* (*T.*, 216)

Un'associazione, questa, tra la Franca siciliana e la veneziana, che in realtà è di grande interesse, consentendoci essa d'intravedere nell'estate-autunno del '97, mentre cioè d'Annunzio attendeva alla composizione del secondo *Sogno*, la presenza d'una ricognizione artisticamente mirata delle letture afferenti a Venezia. La nota, infatti, non può non risentire d'una recente lettura dei *fontes*, dal momento che l'attenzione di d'Annunzio per Veronica Franco trova concorde riscontro negli storici veneziani: il Volpi dedicando nelle sue *Storie intime* ampia (pp. 125-128) considerazione alla figura di questa «primissima fra le Cortigiane, poetessa egregia» (*S.I.*, 125), e il Molmenti riservando a lei rilievo nella *Dogaressa* (pp. 201-203), entro lo stuolo delle scrittrici di versi più celebri a Venezia (Laura veneziana, Olimpia Malipiero ecc.). Ed era proprio Molmenti a citare in una nota a piè di pagina la raccolta della

---

298 «*Perdita*. Appare qui per la prima volta il nome della protagonista del *Fuoco*»: E. BIANCHETTI, in *Taccuini*, cit., p. 1248. La nota recante il nome *Perdita* rinvia al commento di un autografo della Malibran visto in compagnia della Duse: «La scrittura è tutta "per l'insù", come diceva *Perdita* dianzi» (*T.*, 216). Inoltre, benché fra i due elementi non vi sia attinenza palese, riscontriamo che la data apposta all'annotazione del *Taccuino* (27 ottobre del '97) è la medesima della lettera che d'Annunzio inviava a Edoardo Boutet, «suo "consigliere teatrale" del momento» (V. VALENTINI, *op. cit.*, p. 199), riferendogli del rifiuto della Duse d'inscenare il *Sogno d'un tramonto d'autunno*. Sui termini compositivi del *Sogno* ci siamo soffermati in precedenza (n. 66).

poetessa, suggerendo, è da credersi, a d'Annunzio lo spunto per il bisticcio tra le due "Franche":

Terze rime di VERONICA FRANCA, Venetia, MDLXXV (*D.V.*, 202)[299]

Pertanto non dovevano essere troppo *antichi* i *Veneziani* interpellati. Tutt'al più risalivano al Molmenti o al Volpi. In quel medesimo anno, così, nella *Storia di Venezia nella vita privata*, avrebbe letto d'Annunzio:

Nel 1768 un satirico anonimo sferzava le acconciature, le vesti screziate come tulipani e il portamento delle *signore dame veneziane*, indirizzando ad Elisabetta Maffetti Dandolo, celebre per le sue gesta amorose, alcuni versi bruttissimi, ma che per converso dipingono al vivo i costumi d'allora. Ogni verso è seguito dal relativo commento:

"L'abito a campana – *S'usa il cerchio piccolo e tondo.*
"Tabaro alla romana – *Se lo getta giù dalle spalle.*
"EL PASSO A LA LEVRIERA – *Cammina saltellando.*

299 I corsivi *Donna Franca*, *alla levriera* e (Veronica) *Franca* sono dannunziani, nostri i restanti. Riguardo al bisticcio tra le due "Franche", quale effettiva connessione potrebbe reperirsi, che non fosse la traccia d'una lettura recente, tra la cortigiana di Venezia e la nobile di Sicilia? Perché di altri non dovrebbe trattarsi se non dell'affascinante, colta e di gran classe, Franca Jacona, baronessa di San Giuliano, sposa del ricchissimo Ignazio Florio, entrambi amici di d'Annunzio. Della celebre coppia, protagonista della vita palermitana tra la fine dell'800 e gli inizi del '900, esiste attestazione anche fra la corrispondenza del poeta (cfr. *Catalogo delle lettere di Gabriele d'Annunzio al Vittoriale*, Introduzione di Emilio Mariano, «Quaderni dannunziani», XLII-XLIII, 1976, voll. I-II, I, p. 336). Ma, più che i dati della cronaca, interessano qui altri elementi di conferma alla datazione su proposta: nella copia delle *Storie* del Volpi conservata al «Vittoriale», le pp. 125-126 sulla poetessa-cortigiana presentano segni di lettura a matita rossa a lato, più una crocetta a margine della nota a piè della p. 126, in cui si cita uno studio di Giuseppe Tassini su questa celebre figura, mentre, nella copia della *Dogaressa*, la p. 202, quella appunto recante la nota «*Terze rime* di VERONICA FRANCA [...]», presenta l'angolo alto piegato.

“El parlar a la massera – *Parlar triviale.*
“El petto alla ermafrodita – *Non usano li busti.*
“Le man a la remita – *Incrociano le mani.*
“I brazzi a la lavandera – *I bracci tutti nudi.*
“El concero a la cerviera – *Le cuffie altissime con molti soleri.*
“El capelo a la colombina – *Tutto pieno di gran pennacchi.*
“La coazza a la regina – *Il strascino lungo.*
“I denti mascarati – *Imbianchiscono i denti.*
“I ochi ben maccati – *Per uso della libidine.*
“El sentar a la sultana – *Mette una coscia sopra l’altra*, ecc. ”(*S.V.P.*, 364)[300]

E anche il Volpi nelle sue *Storie* (*S.I.*, 108-109) riporta simile ritratto, trascrivendo da un codice marciano un sonetto di Carlo Goldoni:

Interessante sapersi sui costumi di Venezia è il sonetto con la coda di C. Goldoni: *Quarzo dei matrimoni che succedono al giorno presente composto dal celebre sig. dottor Carlo Goldoni in lingua veneziana co la coa*, esumato per le nozze Errera-Norsa nel 1888 dal dott. C. Musatti (Cod. Bibl. Marciana, Cl. IX, n. 404 carte 119-121) che qui riportiamo.

Sopra l’ambizion che ga le siore donne Veneziane che ambisce, intende, pretende, e le vol portar el tegnon, el peruchon, el fanò, la papalina, e la todeschina, lo scoffia coi dovetti, el topè tutto rizzetti, la coa spolverizada e anca i fianchi postici, l’andriè col strascino, l’abito a campana, e ‘l tabarin alla Romana, el petto alla Manfroditta, i brazzi alla Moscovita, I PASSI ALLA LEVRIERA, el concier alla cerviera, el capello alla Colombina, la coa alla Regina, la testa alla sultana, e tutto el resto alla p. . . . .

SI ESPONE IL PORTAMENTO DELLA SIGNORA DONNA

300 Tutti *cc.d’A.*, maiuscolo nostro. Il «Vittoriale» non conserva copia della *princeps* (1880) della *Storia di Venezia nella vita privata*, bensì dell’edizione del 1922 (Bergamo, Istituto Italiano d’Arti Grafiche): magnifico esemplare di lusso, dono dell’autore a d’Annunzio. L’opera è invero accompagnata da una toccante dedica da parte del Molmenti, di cui il poeta, risiedendo a Gardone, era divenuto “vicino di casa”: «Al Soldato, al Maestro, all’Amico / il vecchio fedele Molmenti / Moniga del Garda 23 del XXIII».

L’abito xè a campana
Il tabaro alla romana
La testa alla cerviera,
LE GAMBE ALLA LEVRIERA.
El parlar xè da massera
I brazzi alla lavandera [...][301]

Esempio, difficile trovarne uno di più chiaro, della magistrale capacità di d’Annunzio di piegare alla propria arte persino la materia più remota per intonazione stilistico-tematica. Come si poteva accordare tanta spietata prosaicità con il ritratto della nobile Foscarina? Eppure...

2.2. *Murano*

Vorremmo chiudere questa rassegna di letture dannunziane con un ultimo caso di utilizzo a sistema integrato, in cui, tuttavia, il testo complementabile per mezzo della fonte non appare essere la sola scrittura artistica, bensì la stessa registrazione privata.

Effettuata già nel 1894 un’attenta visita alle isole veneziane,[302] nell’ottobre del ’97 d’Annunzio vi farà ritorno, ora affidando al ricco e composito *Taccuino* XV una consistente descrizione di Murano e della sua produzione vetraria.[303] Tra

301 *C.d’A.*; in «le gambe alla levriera» maiuscolo nostro. Il lettore potrà così dilettarsi col seguito del testo: «Le man xè alla gesuita / El petto alla Ermafrodita / Le spalle alla fratina. / El lembo alla diavolina, / El cappel da colombina / La coazza da Regina. / I denti mascherai, / I occhi sempre macchiai. / El sbeletto alla Francese / El pensar tutto alla Inglese, / El concier xè alla sultana, / Tutto el resto da . . . . . . / Per avanti gran matrona, / E in ancuo gran . . . . . .» (*ibidem*).

302 In compagnia, si è visto, dell’amico-traduttore Georges Hérelle: cfr. *.D.M.*, n. 95.

303 La consistente sezione del *Taccuino* XV dedicata a Murano (*T.*, 201-207) è datata «Lunedì 18 ottobre 1897».

un’indicazione topografica e l’altra, il futuro Maestro dell’«Epifania del Fuoco» passa qui in rassegna i singoli prodotti:

Canale degli Angeli, a Murano [...] In fondo, è la Chiesa degli Angeli. A sinistra un orto.

Gli *specchi* con la cornice azzurra su cui sono applicati gli ornati di cristallo. Alcuni con un cordone violetto, di color delicato, in giro. Altri con suvvi figure opache, mitologiche.

I *vasi* come calici di fiore, o rotondi su uno stelo sottile, opalini, verdognoli, variegati. Taluni con un coperchio dal pomo dorato, altri con due anse esigue; altri simiglianti alle meduse che galleggiano sul mare,

con un orlo azzurrino. Altri screziati di bianco, di latte, a onde, a righe. Le varie forme delle labbra, dei becchi. I grandi *piatti* sottili, coronati d’azzurro [...]

Il colore indefinibile del vetro antico. Una *tromba di vetro* in un astuccio [...] (*T.*, 201-202),

le principali famiglie dei maestri muranesi:

I fabricanti: De Laude, dal Gallo, Seguso, Cattanei, Luna Berroviero, Bigaglia, Brussa, Ferro, Briasi[304] (*T.*, 202)

i preziosi materiali:

Le Avventurine – ammassi di polvere d’oro, vene d’oro brillanti nella pietra fulva – Le Calcedonie ondulate di verde, di roseo, di viola, di azzurro, di nero, di giallo, di arancio –

Smalti d’oro per musaici.

Perle, conterìe.

Il Duomo. A tre navate, con archi a ferro di cavallo su colonne di marmo venato greco [...] (*T.*, 202),

per poi prestare attenzione ai processi di lavorazione all’interno d’una fornace, la cui insegna resta nel *Taccuino* ancora imprecisata (*T.*, 205-207). È risaputo come, poste le altre

---

304 Si tratta, però, di una sicura svista del nostro autore, perché deve leggersi *Briati*: cfr. qui la n. 92.

in “archivio”, alcune di queste note appaiano puntualmente traslate nel *Fuoco*: così, oltre alla visita di Stelio e Foscarina a un’officina vetraria, ora individuata nella fornace dei Seguso, e al calice «emulo delle acque e dei cieli, *simile* nel suo orlo violetto *alle meduse*», nel romanzo si menzioneranno la *calcedonia* («la fontanella di *calcedonia*», *F*., 430) e soprattutto l’*avventurina* («L’aria brillava d’un folto crepuscolo d’oro come le *avventurine*», *F*., 440). Non compaiono invece, eccezion fatta appunto per il discendente dei Seguso, gli altri «fabricanti» enumerati nel *Taccuino*. Non vi è poi, nel *Fuoco*, preciso ricordo della «tromba di vetro» («Una *tromba di vetro* in un astuccio, carnevalesca», *T.,* 202), benché per il tema musicale essa possa, come vedremo, richiamare l’«arciorgano» della favola di Dardi Seguso.

Tuttavia, pur chiusa entro la cerniera spaziale del Canale degli Angeli e del Duomo, la topografia del *recordari* dannunziano resta vaghissima. Verrebbe, dapprima, naturale pensare a quella Fondamenta dei Vetrai – anch’essa traslata nel romanzo – ove, per decreto della Serenissima Repubblica, sin dalla fine del Duecento s’erano raccolte tutte le officine.[305] E però a simile riferimento il *Taccuino* assegnerà una specifica annotazione:

> **Lungo la fondamenta* [*c.d’A.*], quando si approda, si veggono le vetrine delle vetrerie, piene di vetri brillanti, d’ogni forma, d’ogni colore. È come una flora. Tutta Murano è fiorita di quei gemmei fiori, esposti allo sguardo dei passanti, lungo il canale verde e malinconico. Il fulgore e la fragilità del vetro sono perovunque. Tra le dita delle donne fluiscono le con-

305 «Un decreto del Maggior Consiglio del 1291 ordinò, a scopo preventivo onde evitare incendi in Venezia città, il trasferimento di tutte le fornaci a Murano dove, peraltro, la maggior parte di esse doveva già essersi concentrata, particolarmente lungo quello che oggi si chiama Rio dei Vetrai [...]»: A. DORIGATO, *Museo del vetro*, Venezia, Musei Civici Veneziani, Marsilio, 2006, p. 12.

terie. Ciascuna di loro, su la soglia della sua casa, fila il vetro come le altre filano la lana (*T.*, 207)[306]

Stile, questo, altro rispetto alla registrazione d'apertura. Rivediamola:

> Gli specchi con la cornice azzurra [...] / I vasi come calici di fiori [...] I grandi piatti sottili coronati d'azzurro. / I fabricanti: De Laude, dal Gallo, Seguso [...] / Il colore indefinibile del vetro antico. / Una tromba di vetro in un astuccio [...] / Le Avventurine [...] Le Calcedonie [...] / Smalti d'oro per musaici. / Perle, conterìe (*T.*, 201-202)

Qui, infatti, la contrazione sintattica, nel telegrafismo dello stile elencativo-nominale, sembra riprodurre il ritmo deambulatorio d'un turista d'eccezione, mosso da una vista già selettivamente proiettata in direzione creativa. Attratto dal «colore indefinibile del vetro antico», l'occhio di d'Annunzio pare spostarsi in tutta velocità – con quell'alta indifferenza, affatto tipica in lui, per ciò che non rientrasse nella sua "fornace"–; sguardo, dunque, che, ignorando le indicazioni tecniche (salvo per liricizzarle), l'ordine e le distinzioni della cronologia, registra quelle concrezioni di preziosa bellezza e i loro maestri, taluni ancora operanti (Seguso, Berroviero, Bigaglia, Ferro), altri affatto estinti (De Laude, Dal Gallo, Brussa),[307] trasvolando dagli uni agli altri in unico allineamento. E qui ci si permette perfino il lusso di un evidente *lapsus calami*, trascrivendo Bria*s*i per Bria*t*i...[308] Tutti, comunque, espressione di un'arte glo-

306 Cfr. anche *F.*, 464-65: «Ella camminava nella fondamenta, lungo il canale violaceo, dinanzi le porte ove ancóra sedevano all'estremo lume le donne con su le ginocchia i canestri pieni di conterie [...] Si ritrovavano su la *Fondamenta dei Vetrai*, ove le botteghe erano chiuse, ove i passi risonavano [...]».

307 Cfr. il seguito del testo e la n. 95.

308 Vi era stato, in realtà, anche un Bria*n*i Cristoforo, «Inventore delle margaritine e dei vetri ad imitazione delle pietre preziose, sec. XIII», ma trattasi sicuramente di Giuseppe Bria*t*i, «Il più celebre costruttore di cristalli e filigrane muranesi nel passato secolo, e fondatore

riosa, che, conosciuto il suo massimo splendore nel Rinascimento, era poi stata sconfitta dai mercati internazionali della vetraria, da quelle scuole della Germania e dell'Olanda in cui s'era imparato, fin dal Seicento, a lavorare *à la façon de Venise*.[309] Vi era, in realtà, solo un luogo a Murano in cui potesse esercitarsi simile sguardo: l'interno del Museo civico-vetrario, che l'abate Vincenzo Zanetti, discendente da «fabricanti» egli stesso, aveva istituito nel 1861, amorosamente diretto e illustrato con numerose pubblicazioni, ultima delle quali, risalente al 1881, una monografia descrivente stanza per stanza, scomparto per scomparto, tutte le opere ivi raccolte, dall'età etrusco-romana alla contemporanea, intelligentemente distribuite e classificate.[310] Che di una visita al Museo si tratti, più che di un

---

dell'ospizio in Murano, che porta il suo nome, m. 1772»: cfr. V. ZANETTI, *Guida di Murano e delle celebri sue fornaci vetrarie, corredata di note storiche artistiche biografiche con tavole prospettiche, dedicata a S.M. il Re d'Italia*, Venezia, Antonelli, 1866, poi disponibile contestualmente a un'appendice di *Correzioni, Rettifiche, Giunte*, Venezia, Longo 1880, pp. 357-58. A questa ricca *Guida* (qui *G.M.*) farà seguito una *Piccola guida di Murano e delle sue officine*, Venezia, Naratovich, 1869.

309 «Nonostante l'intensa attività delle fornaci, Il Seicento fu per l'isola un secolo difficile [...] Non solo, infatti, la peste del 1630 aveva mietuto numerose vittime tra i vetrai, determinando gravi problemi organizzativi all'interno delle fornaci, che, per di più, dovevano affrontare anche notevoli difficoltà nel rifornimento delle materie prime, ma la crisi economica che ne era derivata aveva provocato una sensibile contrazione nel mercato del vetro insulare, tanto che molti vetrai [...] erano stati costretti a emigrare in altri paesi europei dove avevano fondato vetrerie nelle quali si lavorava *à la façon de Venise* e che, nel volgere di pochi anni, sarebbero divenute temibili concorrenti per Murano»: A. DORIGATO, *op. cit*, p. 47.

310 Purtroppo, l'attuale allestimento museale non conserva traccia del vecchio Museo vetrario: non solo, la larga parte delle opere descritte dallo Zanetti non è più visibile al pubblico. Pertanto, per raffigurarsi l'aspetto del Museo ai tempi di d'Annunzio, non resta che rifarsi alla stessa pubblicazione zanettiana: *Il Museo civico-vetrario di Murano*. Monografia del direttore Vincenzo Zanetti, Venezia, G. Longo, 1881

cumulativo occhieggiare fra le botteghe della Fondamenta dei Vetrai, diviene quasi certo se prestiamo fede alla testimonianza di Stelio:

> Accompagnavagli il sogno ondeggiante un'arietta ch'egli aveva udita, *nel museo*, gemere lentamente a gocciole sonore da un piccolo congegno metallico [...] (*F.*, 430),

E però, quale Museo? Non si tratterà, per caso, *anche* di un Museo "di carta"? Non vi è elemento, infatti, nella registrazione del *Taccuino* cui non corrisponda un riscontro cartaceo, quasi che l'esperienza concreta – ciò che non stupisce affatto, pertiene, anzi, alla norma dannunziana – fosse stata in qualche misura preordinata dalla visitazione libresca. Sicuramente, e prima d'ogni altra, quella dello Zanetti.

Così, l'elenco dei «fabricanti», riesumante nella sua memoria "orizzontale" le famiglie dei maggiori maestri, dal XV secolo sino alla fine della Repubblica, alcune affatto scomparse, altre ancora viventi e vivacemente attive nello scorcio dell'Ottocento,

> De Laude, dal Gallo, Seguso, Cattanei, Luna Berroviero, Bigaglia, Brussa, Ferro, Bria*s*i [*sic*] (*T.*, 202),

è ricostruibile parte sulla scorta della pubblicazione zanettiana sul Museo vetrario, parte di quella *Guida di Murano e delle celebri sue fornaci* in cui il vivace abate, per contrastare il degrado dell'industria muranese, aveva descritto, specie a sco-

---

(qui *M.C.V.*). In connessione con la fondazione del Museo, dello Zanetti si vedano gli scritti *Dell'instituzione di un archivio comunale e di un museo nell'isola di Murano*, Venezia, Naratovich, 1861, e *Prima esposizione vetraria muranese inaugurata nel 1864*, Venezia, Clementi, 1864. Alla descrizione delle opere raccolte e classificate nel Museo civico-vetrario lo Zanetti del resto dedicava numerose pagine delle sue *Guide* muranesi.

po didattico per le giovani maestranze, le principali famiglie, attività e i materiali utilizzati nei secoli d'oro dell'arte locale.[311]

In tal modo, nella sua monografia museale, lo Zanetti rammentava l'opera del pittore sul vetro a smalti fusi Osvaldo *Brussa*:

> Qui stanno 100 pezzi di cristalli tutti con ismaltature e dorature a fuoco. Vi sono lavori delle officine dei *Miotti*, dei *Bertolini*, dei *Motta*, dei *Seguso*, del pittore *Brussa* [*cc.d'A.*], e di altri fabbricatori ed artisti vetrai di Murano. Questi vetri [...] non vanno al di là del secolo XVII. Rappresentano fatti del Vangelo, figure allegoriche, stemmi di Dogi, di patrizi veneziani, mazzi di fiori ecc. ecc. (*M.C.V.*, 61-62);
>
> N. 51. *Caraffa di cristallo* dipinta a smalti fusi e ad oro [...] Secolo passato.
>
> N. 52. *Bicchiere simile con uccello*, epoca stessa.
>
> N. 53. *Fiaschetta con turraccio* dello stesso genere, lavoro del pittore su vetri e cristalli *Osvaldo Brussa* [*cc.d'A.*], secolo passato (*ibi*, 97)[312]

---

311 Anche gli studi ricostruttivi dello Zanetti ci recano interessanti notizie sulla storia di Murano e delle sue principali famiglie d'arte. Cfr., così, *Memorie storiche*, Venezia, Clementi, 1863; *La famiglia Bigaglia. Studio storico*, Venezia, Antonelli, 1865; *Della storia, dell'arte e dell'industria di Murano*, Venezia, Naratovich, 1868; *Il libro d'oro di Murano*, Venezia, M. Fontana, 1883. In particolare, nella *Guida di Murano e delle celebri sue fornaci*, cit., p. 216, lo Zanetti elenca le «Famiglie muranesi che sussistono tuttora in Murano»: fra queste compaiono i Barovier, Bigaglia, Briati, Ferro, Seguso, mentre le altre menzionate da d'Annunzio, De Laude, Dal Gallo, Luna, Brussa, non figurano nell'elenco (ossia «nell'isola sono affatto estinte», *ibidem*).

312 Secondo la classificazione dello Zanetti in *M.C.V.*, si tratta, rispettivamente, della descrizione del *Ripostiglio* IV della *Stanza* IV, e della *Tavola* IX fra le dieci da presentarsi all'Esposizione di Milano del maggio 1881. Sui Brussa già recava la *Guida* maggiore: «Brussa Osvaldo. – Pittore sul vetro a smalti fusi, secoli XVIII e XIX. / Brussa Angelo. – Figlio di Osvaldo, superò nell'arte di dipingere sul vetro a smalti fusi il genitore, secoli XVIII e XIX. / Brussa Lodovico. – Figlio questo pure di Osvaldo. Celebre maestro di ornati, ricusò il pubblico insegnamento offertogli dall'accademia di belle arti in Venezia, secoli XVIII e XIX» (*G.M.*, *Illustrazione* XV. *Uomini Illustri*, p. 358).

Mentre, nella *Guida di Murano e delle celebri sue fornaci* (1866), così l'abate aveva rievocato l'attività dei grandi maestri del passato:

> Intorno al 1450 fiorivano i celebri Angelo e Marino *Beroviero* padre e figlio, fabbricatori e maestri insigni, principalmente nel dipingere a smalti fusi [...]
>
> Fra lo spirare del secolo XVI e l'albeggiare del XVII vantiamo i *Luna*, fabbricatori e maestri distintissimi di cristalli, chiamati alla corte di Firenze ed ivi altamente onorati [...]
>
> Ai fratelli muranesi *Dal Gallo*, nel 1507, e poi a Girolamo Magagnati, nel 1605, che fece pure il vetro di giacinto e topazio, devonsi gli avanzamenti che fece una sì bella industria [...] E nel corso della nostra Guida abbiamo pure parlato di altri distinti fabbricatori, ultime glorie nostre, che fino allo spirare della Repubblica, e qualche anno dopo, mantennero in onore la celebre industria. Fra questi ricorderemo il famoso Giuseppe *Briati*, i *Bigaglia*, i Motta, i Mestre, i *Seguso*, come pure femmo menzione dei benemeriti fabbricatori viventi, che nella vetraria ritrovarono cose nuove, fecero rivivere le già morte e migliorarono ed allargarono le esistenti (*G.M.*, 227, 230, 231)[313]
>
> [I fabricanti: De Laude, *dal Gallo*, *Seguso*, Cattanei, *Luna Berroviero*, *Bigaglia*, Brussa, Ferro, *Briasi*, (*T.*, 202)]

Perfino la suggestiva rievocazione di Stelio Èffrena,

> Accompagnavagli il sogno ondeggiante un'arietta ch'egli aveva udita, nel museo, gemere lentamente a gocciole sonore da un piccolo congegno metallico che *il giro d'una chiave* faceva muovere dissimulato sotto un giardino di vetro ove amanti adorni di margheritine danzavano intorno a una fontanella di calcedonia. Era una melodia indistinta, un'obliata aria di danza, a cui mancavano alcune *note ammutolite dai guasti e dalla polvere* [...] E tutto intorno per

313 Per un resoconto più dettagliato sull'attività di costoro, si veda nella *Guida di Murano* l'*Illustrazione* XV. *Uomini Illustri.* E precisamente, cfr. *G.M.*, 355: Beroviero; 356-57: Bigaglia; 361: Dal Gallo; 362: Luna; 371: Seguso; 364 e 366: Mestre e Motta, che però non compaiono nell'elenco dannunziano, mentre di Briati e Brussa già si è detto.

> lui ora aveva la fragilità e la malinconia remota di *quelle figurine che danzavano* a quei suoni più lenti d'uno stillicidio (*F.*, 430),

è in accordo con la monografia dello Zanetti:

> **Cassetta musicale con figurine di smalto ecc**.[314] L'interno presenta *un piccolo giardino* con alberi, ninfe e maschere veneziane, lavoro fatto alla lucerna sui primi anni del secolo presente da artista veneziano:
> dietro il giardino *gira il cilindro musicale* che dà otto suonate. *La macchina che avrebbe bisogno di riparazione, quando suonava metteva in movimento tutte le singole figurine* (*M.C.V.*, 50)[315]

Ma si pensi anche alla registrazione del *Taccuino* riguardante la splendida *avventurina*, orgoglio della tecnica muranese del passato e anche studio del presente:[316]

---

314 Le evidenziazioni in grassetto, qui e altrove, sono tutte dello Zanetti, come lo è diffusamente l'uso del corsivo: sempre per l'onomastica delle maestranze e talvolta per le tecniche impiegate. Pertanto, per non appesantire troppo la lettura dei passi citati, di norma ora tralasceremo la sigla [*c.d'A.*], fornendola solo là dove sia necessario perché non si confonda l'evidenziazione dell'originale con la nostra [*c.n.*]. Là dove ambiguità non sussista, i corsivi senza indicazione di sigla sono da intendersi, secondo l'uso qui adottato, come nostri.

315 Purtroppo la leggiadra «cassetta» non è più reperibile nell'attuale allestimento del Museo Vetrario, mentre, secondo la classificazione dello Zanetti, essa figurava nella Stanza III, Ripostiglio III. Si veda, però, anche il Ripostiglio VII: «**Trionfo rappresentante una fontana in mezzo ad un giardino**. Pazientissimo lavoro in vetro; fu ricomposto sul primitivo tipo antico dal sig. *Giovanni Zanetti fu Nicolò* di Murano. Esso ricorda gli stupendi e meravigliosi *trionfi* in vetro che nei passati secoli decoravano le mense dei Dogi di Venezia» (*M.C.V.*, 54). Un esempio di questo secondo genere è invece visibile al pubblico attuale, come lo è il grande *trionfo* da tavola in forma di giardino all'italiana, in cristallo e lattimo, con una fontana al centro, risalente al 1760 c. (I Piano, 5. Settecento).

316 «Si tratta di una pasta vitrea di colore rosso bruno che presenta nella sua massa numerosissimi cristalli lamellari di rame, simili a stelle, da cui le deriva il nome anche di stellaria. Non è noto il suo inventore ma è comunque certo che essa fece la sua comparsa a Murano nel

Le *Avventurine* – am*massi* di polvere *d'oro*, vene d'oro brillanti nella pietra fulva (*T.,* 202),

un dato che trova letterale riscontro nella rassegna museale dello Zanetti:

Saggi di avventurina della Ditta dei fratelli A. e D. Zecchin di Murano. Sono tre *massi di avventurina*[317] greggia dei quali si deve ammirare la superficie che rappresenta una specie di pizzo e di manto *d'oro*, fenomeno accidentale originato dal fuoco [...] (*M.C.V.*, 51)

Lavori e doni della Ditta Pietro cav. Bigaglia, 1842-1847 — Sono vetri filigranati, merlati, *avventurinati*, imitazione dei graniti [...] Finalmente in mezzo alla mostra Bigaglia si scorge un grande *masso di avventurina*, nella cui fabbricazione questo valente industriale fu nel nostro secolo il primo ed uno dei più esperti (70-71)[318]

---

primo quarto del XVII secolo [...] La composizione per questa particolare pasta vitrea viene registrata, per la prima volta, nel ricettario del vetraio Giovanni Darduin, compilato tra il 1644 e il 1653 [...], a proposito della quale egli specifica che "la si dimanda venturina, et con ragione, perché sortisse più per ventura che per scientia", volendo così sottolineare le difficoltà, spesso dovute al caso, che caratterizzavano, e contraddistinguono ancora oggi, il processo di produzione di tale vetro. La tecnica per ottenere l'avventurina consiste nell'aggiungere direttamente al vetro fuso, a piccole dosi e a più riprese, calcina di piombo e/o di stagno, ossido di rame rosso, ossido di ferro e sostanze riducenti, come scaglie di ferro, che servono a ridurre l'ossido di rame a rame metallico, il quale precipita nel vetro in forma cristallina. Raggiunta una certa fase, il forno viene spento e lasciato raffreddare, chiuso, per più giorni. Una volta raffreddato, il crogiolo viene rotto e si ottengono così blocchi di avventurina pronti per essere lavorati»: A. DORIGATO, *Museo del vetro*, cit., pp. 44-46.

317 Effettivamente, per il processo di lavorazione su descritto, l'avventurina ottenuta si presenta a *massi* o a *blocchi*: il *Taccuino* dannunziano registra appunto *ammassi* (*T.* 202).

318 Rispettivamente, cfr. Stanza III, Ripostiglio V e Galleria Manin, **Riproduzioni moderne**. Perdutasene la ricetta sul finire del Seicento, la delicata produzione di questa pasta vitrea fu riportata a nuova vita nel '700 da Vincenzo Miotti e quindi trasmessa, di generazione in generazione, alla sua discendenza. I primi anni dell'Ottocento vedo-

Né sembra un caso che, accanto all'avventurina, il *Taccuino* dannunziano rammenti il vetro *calcedonia*:

> Le Avventurine [...] – Le *Calcedonie* ondulate di verde, di roseo, di viola, di azzurro, di nero, di giallo, di arancio – (*T.*, 202),

poiché l'imitazione del *calcedonio*, con le sue seducenti venature dal verde al roseo al marrone, talvolta spruzzate di avventurina, costituisce un nuovo vanto della risorta arte industriale muranese. Essa è dunque ben rappresentata nel Museo:

> [. . .] vi si scorgono saggi di smalti all'oro ed in colori, porpore, cannelle bizantine per i mosaici, piastre di smalto d'oro allo stampo [...] smalti *imitazione del calcedonio*, delle malachite, imitazione di gemme trasparenti ecc. ecc. Questi saggi partono dalle officine del fu *Lorenzo Radi* il primo che rimise in vita nel nostro secolo coi più felici successi la materia prima per i mosaici e *il vetro calcedonia* (*M.C.V.*, 47)[319]

---

no il materiale di nuovo caduto in disuso, per essere però ritrovato intorno al 1820 da Pietro Bigaglia; tra le riscoperte delle tecniche antiche in età contemporanea, quella dell'avventurina è certo la più celebrata dallo Zanetti: cfr. in particolare il saggio *Sull'avventurina artificiale. Memoria*. Estratto dall'Archivio Veneto, Venezia, Tip. del Commercio, 1873, ma importanti sono le stesse annotazioni dedicate a tale pasta nella *Guida di Murano e delle celebri sue fornaci vetrarie*: vd. seguito del testo.

319 Secondo la classificazione zanettiana, questi «saggi»erano visibili nella Stanza III, Ripostiglio II, Compartimenti I, II, III, IV. Circa Lorenzo Radi, si ricorderà che egli «che aveva messo a punto [...] paste colorate e a foglia d'oro per mosaici, nel 1856 realizzò nuovamente il vetro calcedonio, ottenendo la stessa composizione di quello del XV secolo [...] Una notevole quantità dei suoi calcedoni si trova oggi al Museo del Vetro, a cui egli volle regalarli nel 1861»: A. DORIGATO, *op. cit.*, p. 65. Ma cfr. anche ciò che del Radi nel 1866 scriveva lo Zanetti: «Fabbricatore distintissimo di smalti all'oro ed all'argento e d'ogni tinta per mosaici di vetro, delle calcedonie, delle gemme e di vetri rotondi (*rulli*) bianchi colorati ad uso antico per fi-

> **Mazzo di fiori** tutti eseguite colle nostre perline in *vaso di calcedonio* [...] (49)
>
> **Globi di vetro calcedonia**. Lavoro e dono del compianto *Lorenzo Radi* (63)
>
> **Lavori e doni della Ditta Lorenzo Radi, 1861 –** [...] 35 pezzi soffiati di *vetro imitante* il *calcedonio* e tre pezzi d'imitazione della malachite. Il *Radi* dopo il *Miotti* fu il primo nel nostro secolo a riprodurre i detti manufatti [...] (74)[320]

Si pensi poi ai «vasi», antenati del calice donato a Foscarina, che il *Taccuino* rievoca «simiglianti»

> [...] alle meduse che galleggiano sul mare, *con un orlo azzurrino* (*T.*, 201),

evidente liricizzazione dannunziana per quell'uso, presente a Murano già in età protorinascimentale, di *orlare* sottocoppe, fruttiere e persino misure da vino con uno o due fili di vetro *acqua mare.*[321] Tra i reperti degli scavi muranesi si registrano infatti:

---

nestre ecc.» (*Guida di Murano e delle celebri sue fornaci*, cit., nella sezione *Illustrazione* XV. *Uomini Illustri*, p. 370).

320 Secondo la collocazione delle opere nel saggio zanettiano, cfr. rispettivamente Stanza III, Ripostiglio II, Compartimento I, II, III, IV; *ib.* Compartimento V; Stanza IV, Ripostiglio V; «Galleria Manin», Ripostiglio II.

321 Con *acqua mare* o *acquamarina* s'intende un vetro «di vivace colore verde-azzurro, simile a quello del mare. Era particolarmente amato dai vetrai muranesi rinascimentali, che lo ottenevano usando come coloranti dei composti di rame e cobalto e se ne servivano soprattutto per rifinire gli oggetti in cristallo» (R. BAROVIER MENTASTI, *Glossario*, in Aa.Vv, *Venezia vetro un'arte millenaria*, a cura del Consorzio Venezia Vetro, Venezia, 1984, p. 46): appunto come il calice «emulo delle *acque* e dei cieli», dall'orlo *marino*, di cui il Seguso fa dono a Foscarina. Splendidi esempi ottenuti con la tecnica dell'acquamarina sono visibili al Primo piano, Sala 2. *Il Medioevo e il Rinascimento*, dell'attuale Museo del Vetro.

N. 1. *Sottocoppa a balloton con orlo di acqua marina*. È graziosa fattura del secolo XVI e forse XVII (*M.C.V.*, 90)

N. 18. *Fruttiera con fili d'acqua marina*, *pittura di smalti e dorature a fuoco*. È un tipo interessantissimo di consimili lavori dei secoli XV, XVI (92)

N. 30. *Misura da vino veneziana* [...] veggasi di questa il *doppio orlo* sulla bocca *d'acqua marina* [*c.n.*]e il manichetto con filo pinzettato. Secolo XVI (94)

[...]

N. 32. *Simile più piccola* con semplici manichetti *di vetro d'acqua marina* [*c.n.*]: sullo scorcio del secolo XVI (*ibid.*)

N. 34. *Piccola sottocoppa con catena di vetro acqua marina*: *sopra di essa fiaschettina con coperchio* [...] Secolo XV o principio del XVI (*ibid.*)[322]

Il fuoco, a sua volta, si approssima maggiormente alla descrizione dello Zanetti, poiché nel passaggio dal *Taccuino* al romanzo l'«orlo *azzurrino*» diventerà *marino*:

> Come uno di quei miracolosi fiori che spuntano dagli arbusti magri e torti, così era il *calice* retto dall'uomo curvo che lo aveva creato.
>
> Bellissimo, veramente, [...] nella sua trasparenza emulo delle *acque* e dei cieli, simile nel suo orlo violetto alle meduse che vagano su i mari, semplice, puro, senza altro ornamento che quell'orlo marino, senz'altre membra che il suo piede il suo stelo e il suo labbro; e perché fosse tanto bello, nessuno avrebbe potuto dire né con una parola né con mille (F., 439)

Non potevano, infine, non figurare nel *Taccuino* i classici

> *Smalti d'oro* per musaici [...] (*T.*, 202),

nella cui produzione, ricorda l'abate, dopo lo scomparso Lorenzo Radi, è ora specialista la Salviati & C.:

---

322 Descrizione delle *Tavole* acquarellate riproducenti i reperti inviati all'Esposizione di Milano (maggio 1881). I corsivi rispondenti ai titoli delle *Tavole* sono perciò *d'A*.

Si veggono *smalti per mosaico all'oro*, all'argento ed in colori, porpore, avventurine, stupende imitazioni di marmi porfirici e di graniti naturali e smalti per l'orificeria ecc., lavorati da *Vincenzo Moretti e Luigi Dalla Venezia* addetti alle officine della suddetta *Compagnia* (*M.C.V.*, 45)

[...] vi si scorgono saggi di *smalto all'oro* ed in colori, porpore, cannelle bizantine *per mosaici* ecc. ecc. Questi saggi partono dalle officine del fu *Lorenzo Radi* il primo che rimise in vita nel nostro secolo [...] la materia prima per i mosaici e il vetro calcedonia (47)

Campionario di smalti all'oro e all'argento con svariatissime gradazioni di tinte per lavoro di *mosaici* (48)[323]

Sicché potrebbe cumulativamente discendere da una o più stanze del Museo la carrellata del *Taccuino*:

I vasi come *calici di fiore*, o rotondi su uno stelo sottile, *opalini*, verdognoli, variegati. Taluni con un coperchio dal pomo dorato, altri con due anse esigue; altri [...] con un orlo azzurrino. Altri screziati di *bianco*,

di latte, a onde, a righe. Le varie forme delle labbra, dei becchi. I grandi piatti sottili, coronati d'azzurro [...] Il colore indefinibile del *vetro antico* [...]

Le *Avventurine* [...] Le *Calcedonie* [...]
Smalti d'oro per musaici.
Perle, *conterìe* (*T.*, 201-202)

Sempre, tuttavia, con il conforto dello Zanetti. Si pensi, ad esempio, alla sintesi descrittiva operata dal muranese per la Stanza IV:[324]

Qui stanno circa 200 pezzi di *vetri antichi* di varie officine muranesi e di varie epoche: vasi, scodelle, vetri in colori a graffito di smalto a varie tinte, *opalini*, *smalto latteo*; *avventurine e calcedonie* della fabbrica *Miotti*, *perle alla lucerna*, imitazioni di gemme, ecc. ecc. Sono essi di massimo interesse per la storia dell'arte vetraria (*M.C.V.*, 60)

---

323 Nel saggio zanettiano, cfr. Stanza III, Ripostiglio I, Compartimenti III, IV, V, VI; *ib.*, Ripostiglio II, Compartimenti I, II, III, IV; *ib.*, Compartimento V.

324 Secondo la collocazione zanettiana, Ripostiglio III.

Grande vaso di cristallo della fabbrica *Briati* secolo XVIII (61) […]

Palma di fiori e foglie di vetro su piedistallo di legno decorato di perle di vetro a colori (*ibid.*)

(Ripostiglio V) [...] è diviso in vari *scompartimenti*. In essi abbiamo collocato circa 40 pezzi di *smalti lattei* soffiati di varie forme, dipinti a *smalti* fusi, e *con oro*, di una vaghezza rara, usciti nella massima parte dalle officine *Miotti*, nei secoli XVII e XVIII (62)

O per le riproduzioni moderne esposte nella «Galleria Manin»:[325]

Lavori e doni della Compagnia Anonima di vetri e mosaici di Venezia-Murano (**Salviati e C.**) [...] — 1867-1869. — In questi *14 Compartimenti*[326] [...], nei quali sono collocati 504 pezzi (alcuni dei quali fessi), stanno lo svolgimento ed il progresso veramente meraviglioso della risorta arte industriale dei famosi vetri classici muranesi. Ve ne sono di *bianchi*, in colori, filigranati, a reticella, dorati, *smaltati*, *opalini* ecc., moltissimi ripetuti da vetri classici originali [...] di ardita ed inappuntabile esecuzione (*M.C.V.*, 73).

Carrellate del genere erano però frequenti già nel notevole contributo zanettiano del 1866, *Guida di Murano e delle celebri sue fornaci*. La *Guida*, infatti, oltre a recare notizia sui maestri vetrai del passato e del presente menzionati da d'Annunzio, si sofferma sui preziosi prodotti e materiali dei secoli d'oro:

> […] Nel 1468, oltre che *soffiadi di ogni genere*, si facevano da gran tempo *vetri di paste bianche, di colore, dorate, e smalti bianchi e di colore con indorature nel cristallo* [...] [*cc.d'A.*]
>
> Sennonché in sul declino del secolo XV la vetraria muranese era sì innanzi da far istupire il mondo. Il contemporaneo Marc'Antonio Sabellico, storico accreditato, ricorda i meravigliosi prodotti di questa industria, narrando come in Murano si lavorava il cristallo, ed il vetro venisse trasformato in mille svariati colori e

325 Allora al pianterreno del Museo, ora occupato dall'atrio racchiudente una ricca esposizione di opere del Novecento e da una saletta di reperti d'età etrusco-romana.

326 Collocati nel Ripostiglio I, Compartimenti VIII-XXI.

di innumerevoli foggie, facendosi *calici*, caraffe, coppe, bacili, botticelle, candelabri, ogni sorta di animali, *trombe*, vezzi muliebri, monili, *vasi stupendi*, *tutte le specie dei fiori* [*cc.n.*] che si veggono in primavera sui prati [...] (*G.M*, 227)

[...] *soffiati con reticelli e ritorti*, che sono i *vetri a filigrana* bianchi e colorati [...] Nel 1717 19 Febbraio *vengono riconfermati a Vincenzo Miotti q.*[m] *Daniele e figli gli antichi privilegi di poter lavorar vetri di ogni genere, calcedonie, smalti, musaici ed altri colori in che essi Miotti lavorano coi loro segreti particolari*. Non è fatta menzione però della famosa *avventurina* [*cc.d'A.*], quantunque sieno ricordati i vetri ad imitazione delle *calcedonie* ed i *musaici* [*c.n.*]. Solo nel 1733 [...] trovo per la prima volta nominato il più bello e ricco degli smalti, l'*avventurina* [*c.d'A.*] [...] Questa pasta dunque sì vaga è da ritenere sia stata ritrovata dai Miotti dopo l'anno 1717. Infatti nei lavori di vetri anteriori a quest'epoca non si trovano avventurine (230)

Or [...] converrebbe favellare dell'altro ramo ricchissimo ed importantissimo della vetraria, cioè a dire, degli *specchi*; ramo che, per confessione degli stessi stranieri, oltre che per attestazione della storia, qui tra noi fu primamente trattato, e poi appreso da tutte le altre nazioni d'Europa. Ai fratelli muranesi Dal Gallo, nel 1507, e poi a Girolamo Magagnati, nel 1605, che fece pure il vetro di giacinto e di topazio, devonsi gli avanzamenti che fece una sì bella industria (231)

E si rileggano ancora una volta le note del *Taccuino* dannunziano:

Gli *specchi* con la cornice azzurra su cui sono applicati gli ornati di cristallo. Alcuni con un *cordone violetto*, di color delicato, in giro [...] / I *vasi come calici di fiore*, o rotondi su uno *stelo* sottile, opalini, verdognoli, variegati [...] altri simiglianti alle meduse che galleggiano sul mare, con un orlo azzurrino. Altri *screziati di bianco*, *di latte*, a onde, a righe [...] / Il colore indefinibile del vetro antico. Una *tromba di vetro* in un astuccio, carnevalesca.

Le *Avventurine* – ammassi di polvere d'oro, vene d'oro brillanti nella pietra fulva – Le *Calcedonie* ondulate di verde, di roseo, di viola, di azzurro, di nero, di giallo, di arancio – / *Smalti d'oro* per *musaici*. / Perle, conterìe (*T.*, 201-202).

S’inscrive in questo clima di riscontri zanettiani la stessa trasfigurazione artistica del *Fuoco*. Scorgendo il maestro Seguso nella sua fornace e poi contemplandone l’egregia opera, lo splendido calice donato a Foscarina, dirà Stelio:

— *Un Seguso*? – esclamò Stelio Èffrena chinandosi vivacemente verso il mingherlino per guardarlo bene in faccia — *della gran famiglia dei vetrai? puro? della buona razza?* (*F.*, 436)

Ella posò il calice su la sponda del pozzo [...]

— Imaginate qual somma d’esperienza ha prodotto questa cosa bella! — disse Stelio, attonito. — *Tutte le generazioni dei Seguso a traverso i secoli concorsero*, pel soffio e pel tócco, alla natività di questa creatura, nell’attimo felice in cui quel piccolo vetraio inconscio poté seguire l’impulso remoto e trasmetterlo alla materia esattamente. Il fuoco era eguale, la pasta era ricca, l’aria era temperata; ogni cosa era favorevole. Il miracolo avvenne. (*F.*, 439-40).

Sulla «gran famiglia dei vetrai» s’era, nella sua *Guida*, soffermato lo Zanetti:

– Oriunda di Susa [...] e *da vari secoli* domiciliata nella nostra isola. *Questa famiglia fu ascritta nell’album delle cittadine muranesi nel 1605.* Fu poi *in varie epoche* posseditrice di fabbriche di cristalli. Essa intorno il 1780 possedeva in Murano cinque fabbriche di vetri e cristalli, tenendo case filiali e depositi di vetri non solo in tutte le città della terra ferma veneta, ma puranco nella Dalmazia e fino nel regno di Cipro [...] (*G.M.*, 55)

E se è vero che i Seguso

Pur troppo [...], come pressoché le altre opulenti famiglie muranesi, per le vicende dei tempi decaddero (*ibi*, 56),

essi comunque restano insuperati maestri nell’arte dei cristalli,

fra i quali ávvene di distinti, che eseguiscono con ogni bravura i più bei lavori nel genere di vetri a filigrana (*ibid.*)

E, per esprimere la sapienza raccolta in quell'*artifex* «della buona razza», scriverà il maestro del *Fuoco*:

Il Muranese, reggendo lo stelo del calice tra l'indice e il pollice, sorrideva [...] Il suo aspetto di *acume e* di *sagacia* richiamava al pensiero *la volpicina d'oro che corre su la coda del gallo nello stemma di Murano* (*F*., 438)

evidente trasposizione dal *Taccuino* XV:

Lo stemma primitivo di Murano. Il gallo incoronato d'argento con i piedi vermigli in campo azzurro: Aggiunta del serpe verde in bocca al gallo e della *volpicina d'oro in corsa sulla coda* – (*la prudenza e lasagacia*) (XVI) (*T*., 202)

che però risulta costituire una letterale assunzione dallo Zanetti, poiché, nella sua *Illustrazione* dello stemma muranese, la *Guida* zanettiana già recava:

1. *Stemma primitivo.* / [...] Questo stemma offre un *gallo incoronato d'argento, coi piedi vermigli, in campo azzurro* (*G.M*., 193)[327]

[*Lo stemma primitivo* (...) *Il gallo incoronato d'argento con i piedi vermigli in campo azzurro* (...), *T*., 202]

e così ne indicava le «aggiunte»:

3. *Stemma colle aggiunte della Serpe e della Volpicina* [*c.d'A*.].

Intorno la metà del secolo XVI nel rostro del gallo si pose una serpe attorcigliata, e sul dorso una *volpicina d'oro in atto di correre*. Queste *aggiunte* voglionsi introdotte *per indicare* nel senso simbolico *la prudenza, la sagacia* e *l'acutezza* dei Muranesi, principalmente nel conservare e far progredire per tanti secoli l'arte dei vetri (*G.M*., 196)

[*Aggiunta del serpe* verde *in bocca al gallo e della volpicina d'oro* (...), *T*., 202][328]

---

327 Cfr. *Illustrazione* II. *Stemma e sigilli di Murano, colle varianti che subirono dal secolo V al XIX* (*G.M*., 193-199).

Da simili connessioni testuali si ricava che l'ambientazione nell'officina dei Seguso – che non era nel *Taccuino* e che perciò è da inscriversi nella diretta stesura del romanzo – sia stata indotta dalla *Guida* dello Zanetti.[329]

Ancora, l'adozione della seducente *avventurina*, affatto nuova al lapidario di d'Annunzio prima del *Fuoco*,

> L'aria *brillava* d'un folto crepuscolo *d'oro*, come l*e avventurine* (*F*., 440),

e il cui ingresso nel sistema dannunziano coincide pertanto con la registrazione del *Taccuino* XV («*Le Avventurine* – ammassi di *polvere d'oro*, vene d'oro *brillanti* nella pietra fulva»,

---

328 Una copia della *Guida di Murano e delle celebri sue fornaci vetrarie* è conservata nella Biblioteca privata del «Vittoriale» (Stanza del Mappamondo, XXIV, 22/B), ma presenta solo due segni di lettura (pp. 165 e 287) che non afferiscono al passo fruito da d'Annunzio. Come in altri casi, è probabile che l'opera, utilizzata alla fine degli anni '90, perduta o mai posseduta, venisse acquistata in seguito.

329 Sotto il profilo extraletterario, tuttavia, si noterà che lo storicismo dello Zanetti fu in parte responsabile della chiusura degli artisti muranesi nei confronti delle forme del *Liberty* diffuse in Europa già nell'ultimo trentennio dell'Ottocento. Non sembra un caso, insomma, che il d'Annunzio del *Fuoco* eleggesse il suo referente ideativo piuttosto nei maestri Seguso, legati a una linea d'esecuzione tradizionale, che non in artisti più orientati verso le forme della modernità, quali i Barovier, di cui nel 1895 erano stati esposti, quasi a complemento della prima Biennale veneziana, i celebri «calici con gambo a spirale [...] lineari, asimmetrici e vagamente ispirati a fiori su stelo» (R. BAROVIER MENTASTI, *Dal liberty ad oggi*, in *Mille secoli di arte del vetro a Venezia*, cit., p. 52), e in cui poteva dunque leggersi la conciliazione di orientamento storicistico e *Art Nouveau*. In effetti, si dovranno attendere gli anni del conflitto, con le mostre di Ca' Pesaro e l'affermarsi d'una nuova generazione di artisti tra *Liberty* e *Déco*, quali Napoleone Martinuzzi e Vittorio Zecchin, perché il gusto dannunziano, nell'arte e nella vita, dalle pagine della *Licenza* (con la visita allo Zecchin) all'arredamento del «Vittoriale», si riveli sollecitato in più moderna direzione.

T., 202), trova quasi letterale riscontro nell'attenzione più volte dedicata alla «vaga» pasta dalla stessa *Guida.* Oltre al passo citato (*G.M.*, 230), si consideri infatti il seguente:

(*L'avventurina*) una delle paste di smalto più vaghe e più ricche che si siano mai rinvenute [...] Gl'inventori di questo smalto stupendo furono i celebri Miotti [...] Questo smalto è veramente stupendo ed unico, e *brilla* splendidamente ridotto alla lucentezza lapidea. Infiniti sono gli oggetti che con esso possono lavorarsi [...] (*G.M.*, 28-29)[330]

[L'aria *brillava* [...] come le *avventurine* (*F.*, 440)]

Infine, un'eco della *Guida* si coglierà nell'ideazione della leggiadra favola di Dardi Seguso, il costruttore del prodigioso organo di vetro a settemila canne insufflate da Ornitio:

L'Arciorgano sorge in Temòdio, *con le sue settemila canne vitree*, simile a una di quelle foreste congelate che Ornitio [...] diceva d'aver vedute nel paese degli Iperborei. È il giorno della Sensa [...] S'aprono intorno a Temòdia le cateratte; e, animato dal silenzio eternale della laguna, lo strumento gigantesco sotto le dita magiche del novo musurgo spande un'onda di armonie così vasta che giunge alla Terraferma e si propaga nell'Adriatico (*F.*, 491)

La produzione di strumenti musicali era invero diffusa, riporta lo Zanetti, nella tradizione vetraria muranese. La *Guida* ci documenta sull'esistenza nel Cinque-Seicento di musici, esperti suonatori di tromba di vetro,[331] e anche sulla costruzione d'organi di vetro:

---

330 Cfr. anche la *Piccola Guida di Murano e delle sue officine*, cit., p. 16: «[A Murano si devono] molte altre invenzioni e scoperte tra le quali, a merito dei celeberrimi Miotti, sul principio del passato secolo *il più ricco e specioso degli smalti, l'avventurina*».

331 Cfr. *G.M.*, 360, sotto il titolo *Uomini Illustri* (*Illustrazione* XV), «Duro Cristoforo. – Eccellente nella musica, e suonatore in modo precipuo di *tromba di vetro* così esperto, che fu chiamato alla corte di Ferdinando II. Moriva d'anni 23, quando si recava in Francia per

Riguardo poi ai cristalli, l'Alberti (*Descritione di tutta Italia et isole pertinenti ad essa*; 1584, Venezia) [...] narra di aver veduto nelle 24 botteghe di cristalli, che a' suoi giorni teneansi aperte a Murano, lavori bellissimi, fra i quali ricorda stupendi vasi di vetro in quella di Francesco Ballarin, una galea misurata e bene allestita lunga un braccio, ed *organi pure di vetro da cui traevansi suoni soavissimi*. Comprova quanto afferma frate Alberti rispetto agli *organi di vetro*, ciò che trovo nella Matricola del 1686, ove tra gli oggetti da eseguirsi per maestri che devono essere approvati [...] avvi *un organo con tre canne* (*G.M.*, 228-229)[332]

---

farsi udire, n. 1615, m. 1638». Ma si veda anche la *Piccola guida di Murano*, cit., p. 163, sotto il titolo *Muranesi illustri*: «[...] nella musica si acquistarono fama *Cristoforo Duro* suonatore di una tromba di vetro chiamato alle corti d'Inghilterra e di Francia, *Pietro Molinari*, e *Zulian Zuliani* [...]».

332 «[...] avvi un *organo con tre canne*» è *c.d'A*. Per un'attestazione moderna, cfr. A. GASPARETTO, *Dalla realtà archeologica a quella contemporanea*, cit., pp. 25-26: «La soffiatura a mano libera offre al vetraio il destro per creare anche animali più o meno fantastici, *trombe*, pezzi di bravura, quali vascelli (inventati, pare, da Ermonia Vivarini nel 1521), *organi*, selle, armature da parata per l'Oriente e modellini di castelli. La fama di tutto ciò suscita la curiosità e l'ammirazione specialmente degli stranieri». Appaiono, allora, non del tutto corretti i termini argomentativi utilizzati da Gino Damerini, che fa risalire il racconto del maestro d'organi Dardi Seguso alla «presenza, di cui parla l'abate Zanetti nella sua *Guida di Murano*, in una famiglia di vetrai muranesi, di un celebre costruttore seicentista d'organi: Giuseppe Barbini; D'Annunzio associò l'arte dell'organaro a quella del vetraio [...]» (*D'Annunzio e Venezia*, cit., p. 73). L'affermazione del Damerini va cioè rivista, nel senso che d'Annunzio propriamente non «associò l'arte dell'organaro a quella del vetraio», bensì, come si è documentato qui sopra, trovò testimonianza nella *Guida* dello Zanetti di maestri costruttori d'organi di vetro, benché di più modeste dimensioni... Inoltre, se riferimenti ai maestri, sottomaestri e apprendisti della famiglia Barbini appaiono numerosi nella *Guida* (cfr. soprattutto pp. 261-264), non si è riusciti a trovare menzione di un Giuseppe Barbini quale «costruttore seicentista d'organi». La *Guida* parla invece, nella *Illustrazione* XV (*Uomini Illustri*), di «Barbini Antonio. — Abate, *fabbricatore di organi* di cembali reputatissimo» (*G.M.*, 355).

In conclusione, seppur in variabile misura – dalla generale ricognizione documentaria alla suggestione al prelievo puntuale –, l'opera di Vincenzo Zanetti si colloca a pieno titolo nel *laborintus* dannunziano.

Indubbiamente, con la nostra rassegna non resta esplorato che in piccola parte il patrimonio veneziano-marciano assunto entro la "libreria" di d'Annunzio: molti altri, infatti, sarebbero i riferimenti possibili. Qui basti aver intravisto questo frammento di letture attraverso il quale, come per un sensibilissimo cristallo, l'intertestualità dannunziana ci rinvia le luci della sua segreta iridescenza.

Alla scuola del Taine

Questo saggio afferisce alle opere del Taine che più operarono sul pensiero di d'Annunzio tra il 1889 e il 1900, e precisamente: dello scienziato, il trattato De l'Intelligence (1870); del filosofo, i saggi di estetica, trascrizione dei primi cicli di lezioni tenute presso l'Ecole de Beaux-Arts, Philosophie de l'Art, Philosophie de l'Art en Italie, De l'Idéal dans l'Art (1865, 1866, 1867);333 del viaggiatore, i taccuini del Voyage en Italie (1866) frutto del soggiorno del Taine nelle principali città d'arte italiane; del critico di varia letteratura, i Nouveaux essais de critique et d'histoire.334 Nell'enciclopedica vastità della produzione tainiana anche il profilo dello storiografo era noto a d'Annunzio, ma la ricognizione d'un quadro così complesso sarebbe, evidentemente, risultata impossibile in questa sede.335

---

333 Non si è qui esaminato lo studio *La Philosophie de l'Art en Grèce*, Paris, Hachette, 1866, tt. I-II perché già oggetto delle cure di altri studiosi (cfr. nota 6).

334 Cfr. le seguenti edizioni: H. TAINE, *Voyage en Italie*, Paris, Hachette, 1866, tt. I-II; *De l'Intelligence*, Paris, Hachette, 1870, tt. I-II; *Philosophie de l'Art*, *Philosophie de l'Art en Italie*, *De l'Idéal dans l'Art. Leçons professées à l'Ecole des Beaux-Arts*, rispettivamente: Paris, Germer Baillière, 1872[2]; Paris, G. Baillière, 1876[2]; Paris, G. Baillière, 1879[2], con prima edizione (non reperibile) sempre presso Baillière, 1865, 1866, 1867; *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1896[6]. Si sono dunque utilizzate le abbreviazioni: *V.I.*, *INT.*, *PH.A.*, *PH.A.I.*, *I.A.*, *N.E.*

335 Le opere del Taine presenti nella Biblioteca privata di d'Annunzio sono numerose, talvolta ripetute in diverse edizioni, e presentano vari indizi dell'interesse del poeta (ex-libris, piegatura agli angoli, segni a matita). Cfr., così, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Hachette, 1892-1895, voll. 5 (Labirinto, LXXXIX, 1/A-5/A), e *id.* ,

Quanto al termine cronologico suindicato, si dirà che esso rappresenta una fase di speciale interesse per il «rilievo del sistema» della poetica dannunziana:336 snodo e transizione da una temperie culturale all'altra, dalla giovanile formazione positivista alle acquisizioni del simbolismo estetizzante dello scorcio di secolo, da cui uscirà il ritratto ormai compiuto del d'Annunzio critico, poeta e romanziere; fase, dunque, di matura tesaurizzazione e "mellificazione" intertestuale, fra apporti i più diversi e all'apparenza affatto inconciliabili.
Agiamo, dunque, in un ambito circostanziato e però sufficiente a rispondere al quesito: Hippolyte Taine costituì una *auctoritas* presso Gabriele d'Annunzio? Sicuramente, e per più ragioni. Innanzitutto, per la quantità: per la presenza di trasposizioni dichiarate – regolari citazioni – e soprattutto per la messe di riprese occultate – con studiata dissimulazione – nell'opera del prosatore e anche del poeta. In secondo luogo, per la notabile durata della fruizione. Se infatti, come puntualmente ha indaga-

---

voll. IV-V, Paris, 1905-1906, 2 voll. (Apollino, I, 34-35/A), e Paris, 1905-1911, 3 voll. (Officina, C/2, 54-56; *Notes sur l'Angleterre*, Paris, Hachette, 1895, vol. 1 (Labirinto, LXXXVIII, 3/A), e *id*., Paris, 1910, vol. 1 (Stanza del Monco, IX, 1/A); *Les origines de la France contemporaine: le Régime moderne*, Paris, Hachette, 1891, vol. 1 (Labirinto, XCI, 5/A), *Les origines de la France contemporaine: la révolution*, Pt. 2-3, Paris, Hachette, 1896, voll. 2 (Labirinto, LII, 21/A-22/A), e *id*., Paris, Hachette, 1896, vol. 1. Pt. 1a, *L'anarchie* (Labirinto, XCI, 6/A); *Nouveaux essais de critique*, Paris, 1914, vol. 1 (Stanza del Monco, XVIII, 17/A); *Derniers essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1894, vol. 1 (Labirinto, LXXXVIII, 4/A); *De l'Intelligence*, Paris, Hachette, 1895, vol. 1 (Labirinto, LXXXVIII, 5/A-6/A); *Voyage aux Pyrénées*, Paris, 1907 (Apollino, I, 33/A); *Voyage en Italie*, Paris, Hachette, 1889, voll. 2 (Labirinto, LXXXVIII, 1/A-2/A), e *id*., Hachette, 1907 (Stanza del Mappamondo, 42/D).

336 Cfr. L. ANCESCHI, *D'Annunzio e il sistema dell'analogia*, in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, a cura di Emilio Mariano, Atti del Convegno di studio di Gardone Riviera, 14-15-16 settembre 1973, Milano, Il Saggiatore, 1976, pp. 65-101.

to Vittorio Roda, influssi e imprestiti dal Taine si registrano durante l'attività giornalistica dannunziana fino al 1895,337 essi poi si estendono, ha dimostrato Guy Tosi, sino ai primi del Novecento, affiorando non solo nel *Fuoco*, ma entro la stessa *Laus Vitae*.338 Ciò sta a significare che l'accrescimento contemporaneo di *fontes* paralleli, procedenti in tutt'altra direzione, come quella del pensiero *fin de siècle*, di Angelo Conti in special modo, non cancellerà mai del tutto la presenza di suggestioni del Taine, che, a dispetto d'ogni pubblica "condanna" – nel 1895, con le *Note* di d'Annunzio sul *Giorgione* contiano poi traslate nella *Prefazione* alla *Beata riva* – ,**339** resteranno tuttavia fermentanti, virtuali *seminalia*, parte attiva di quella strategia di ri-fusione di metalli diversi connaturata all'arte di d'Annunzio. Taine *auctoritas*, cioè, a patto che si ipotizzino anche nel suo caso le modalità generali, e l'ideologia stessa, che regolano l'*inventio* dannunziana. Poiché tutte le fonti di d'Annunzio, nobili o straccione, dalla poesia parnassiana alla

---

337 V. RODA, *D'Annunzio critico e l'estetica del Taine*, in Atti dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna, «Rendiconti», vol. LIV, 1970-71, pp. 98-146. Studio di fondamentale importanza sul rapporto d'Annunzio – Taine fino al 1895, ma, purtroppo, oltre che di difficile reperibilità, non segnalato nella sede più naturale e opportuna, ossia nell'edizione degli scritti giornalistici dannunziani per i «Meridiani» Mondadori (cfr. n. 7). Ci rammarichiamo, pertanto, di averlo potuto esaminare solo già ultimati lo spoglio dei materiali e la redazione complessiva del presente scritto.

338 G. TOSI, *D'Annunzio, Taine et Paul de Saint-Victor*, cit.: cfr. *VE.I.*, nn. 11 e 32.

339 Le *Note su Giogione e su la critica* comparvero sul «Convito» nel gennaio 1895. Precisiamo che tutte le citazioni dalle prose giornalistiche dannunziane provengono dall'edizione mondadoriana curata da Annamaria Andreoli: cfr. G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici* (qui *S.G.*), cit. (*D.M.*, n. 13), voll. I-II: II, pp. 287-311. Per le citazioni dalla *Prefazione* dannunziana alla *Beata riva*, *Dell'arte, della critica e del fervore. «Ragionamento» di Gabriele d'Annunzio*, cfr. A. CONTI, *La beata riva. Trattato dell'oblìo*, a cura di Pietro Gibellini, cit. (*D.M.*, n. 68), pp. 137-146.

guida turistica, compongono una sola patria di uguali, tutte assunte in virtù d'uno scatto associativo o autoproiettivo secondo il quale gerarchia non può darsi se non nel senso di una maggiore o minore affinità con la traccia del prelievo. Tracciato speculare, dunque, fu anche quello fornito da Hippolyte Taine e, come sempre, niente di più. Ma, in fondo, non è poco.

D'altra parte, la stessa norma del meccanismo intertestuale dannunziano suole determinare i prelievi spazialmente e temporalmente. Nel caso del Taine, la fruizione più durevole, agente soprattutto in ambito creativo, è quella del *Voyage en Italie*. Se già il cronista della pagina «bizantina» del 12 novembre 1886 ne riecheggiava il *journal* romano,340 sarebbe poi stato l'autore del *Piacere* a guardare al taccuino romano-laziale del Taine341 e, con ogni probabilità, anche quello dell'*Invincibile-*

340 Aveva scritto il Taine: «La poussière tourbillonne, et le soleil chauffe péniblement la coupole grise des nuages; le ciel semble d'étain; *le sirocco, énervant, fiévreux*, souffle par rafales» (*V.I.*, *Rome*, I, 431). Ed ecco il passo della «Cronaca bizantina»: «Giornate oziose e fastidiose. *La città è oppressa dallo scirocco*, e vista dall'alto, in certi momenti, appare come una immensa Pompei seppellita dalle ceneri. Una specie di *snervamento malsano* invade la gente; una irritazione mal repressa manifestasi in tutti i gesti e in tutte le attitudini»: *S.G.*, I, 674, passo poi traslato nel *Piacere* «Era un pomeriggio della fine d'aprile, caldo e umido. Il sole appariva e spariva tra i nuvoli fioccosi e pigri. *L'accidia dello scirocco teneva Roma*»: cfr. *Il Piacere*, in *Prose di romanzi*, cit. (*VE.I*, n. 1), I, *P.*, 326.

341 Si rammenti la descrizione, inserita nell'episodio del «gran commiato», dell'osteria sulla Nomentana: «Si diressero [...] verso l'osteria romanesca, passato il ponte [...] Come i due entrarono, nella gente dell'osteria non avvenne alcun moto di meraviglia. Tre o quattro *uomini febricitanti* stavano intorno a un braciere quadrato, taciturni e *giallastri* [...] *Due* giovinastri, *scarni* e biechi, giocavano a carte [...]» (*P.*, 10): Verga, certamente, e lasciti del proprio tirocinio di novelliere, ma, è da supporsi, anche tracce del *Voyage*: «*Des paysans à l'œil luisant, au teint jaune*, chevauchent à travers champs pour gagner la route. Le relais est une bâtisse lézardée, roussie, lépreuse [...] où gisent dans leur manteau *deux hommes minés par la fièvre*» (*V.I.,*

Trionfo.342 Nel seguito, numerosi, più di quelli segnalati da

---

I, 475-476). Inoltre, il ricordo del *Voyage* è reperibile con letterale puntualità nel lugubre disegno di Piazza Barberini: «Egli usciva dalla casa Zuccari, a piedi. Era un tramonto paonazzo e cinereo, un po' lugubre, che a poco a poco si stendeva su Roma come *un velario greve. Intorno alla fontana della piazza Barberini i fanali già ardevano, con fiammelle pallidissime, come ceri intorno a un feretro*; e il Tritone non gittava acqua, forse per causa d'un restauro o d'una pulitura» (*P.*, 80). E si veda Taine: «*Cette Rome* hier au soir toute noire, sans boutiques, avec *quelques becs de gaz* éloignés les uns des autres, quel spectacle *mortuaire*! *La place Barberini*, où je loge, *est un catafalque* de pierre *où brûlent quelques flambeaux oubliés; les pauvres petites lumières semblent s'engloutir dans le lugubre suaire d'ombre*, et la fontaine indistincte chuchote dans le silence avec un bruissement de spectre» (*ibi*, 155). Per tali riferimenti, cfr. anche *VE.I.*, n. 14.

342 «Nelle due gite ad Albano – 1889 e 1890 – gli amanti (Gabriele e Barbara) compirono escursioni sul lago di Nemi, a Villa Chigi e a Castel Gandolfo», come comprova una lettera di d'Annunzio all'amica del 3 luglio 1889: cfr. A. ANDREOLI, *Note* al *Trionfo della morte* (*T.M.*), in *Prose di romanzi*, cit., I, p. 1311. Di lì a poco la visita avrebbe ispirato la descrizione della gita di Paolo Jodice e Adriana Sanzio, poi di Giorgio e Ippolita, nell'*Invincibile-Trionfo*: «*Un giorno gli amanti tornarono dal lago di Nemi*, un po' stanchi. Avevano fatto colazione nella Villa Cesarini [...] Soli, col sentimento di chi solo contempla *la più segreta delle segrete cose*, avevano contemplato lo *Specchio di Diana freddo* e impenetrabile alla vista come *un ghiaccio azzurro*» (*T.M.*, 686), «Ippolita raccolse tutti i suoi fiori [...] le violette della Villa Cesarini, i ciclamini, *gli anemoni e le pervinche* del Parco Chigi [...] e anche un ramo di mandorlo, còlto in vicinanza dei *Bagni di Diana*, tornando dall'Emissario. Quei fiori potevano raccontare tutti gli idillii [...] Verdissime le ortiche, innumerevoli, ornavano i *Bagni di Diana*, *l'antro misterioso* ove gli stillicidii erano musicali col favore degli echi» (*T.M.*, 702). In realtà, sono gli stessi luoghi visitati dal Taine: «*Nous sommes allés au lac Nemi*, qui est une coupe d'eau *au fond d'une vasque de montagnes* [...] Tout à côté bruit une armée de joncs; *les pervenches et les anémones* foisonnent jusque dans la mousse des racines [...] Un nom, l'ancien nom du lac, arrive aux lèvres, *speculum Dianae*, et tout de suite on le revoit tel qu'il était [...] ceint de vastes et noires forêts [...] le monta-

Guy Tosi, saranno i "trapianti" dal *journal* veneziano del Taine all'interno del *Fuoco*, e ancora, sempre richiamate da Tosi, sicure tracce del *Voyage* si potranno scorgere, dicevamo, nel poeta della *Laus Vitae.*343 La penna raffinata di un Taine *en voyageur*, storico, sociologo, erudito, ma anche campione di quella *écriture artiste* caratteristica di certo saggismo francese caro a d'Annunzio, poteva cioè essere ospitata agevolmente entro il testo creativo configurando zone di protratta durabilità. Ma la creatività di d'Annunzio era anche stimolata da altri aspetti e settori dell'opera tainiana. Il Taine autore del trattato, tra fisiologia e clinica psichiatrica, *De l'Intelligence* dovette fornire non pochi spunti per il genere del *roman d'analyse* tentato dal nostro romanziere all'ingresso degli anni Novanta. L'eccezionale ricchezza di osservazioni formulate dallo studioso francese sulla produzione delle immagini, sulla natura delle sensazioni e sul meccanismo generale della conoscenza, con ampie e numerose aperture sull'oscurità della psiche umana, poteva costituire un'indagine esemplare per quella collaborazione fra arte e scienza che, fra il '91 e il '93, d'Annunzio veniva teorizzando negli interventi giornalistici e al contempo traducendo nella pratica narrativa. Se è vero, ad esempio, che l'immagine di d'Annunzio intento a comporre l'*Episcopo* rammenta, osservava Tosi, il clima del fantastico maupassantiano,[344] ciò non toglie che le circostanze e le modalità creative del «piccolo libro», così come l'autore le descrive nella prefatoria a Matilde Serao, pienamente coincidano con quello specialissimo fenomeno che è l'allucinazione dell'artista, ben do-

gnard qui apercevait du haut d'un roc son immobile *clarté glauque* sentait sa chair se hérisser comme s'il eût vu les yeux clairs de la déesse [...] et son onde métallique avec ses reflets d'acier, était *"le miroir de Diane"*» (*V.I.*, I, 478-479).

343 Per i depositi tainiani del *Fuoco*, cfr. G. TOSI, *D'Annunzio, Taine et Paul de Saint-Victor*, cit., pp. 19-24, e, per la *Laus Vitae*, pp. 32-36.

344 Cfr. G. TOSI, *D'Annunzio et le symbolisme français*, in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, cit., pp. 223-282, 221-234 in particolare.

cumentato dal Taine con esempi tratti da Balzac e da Flaubert, o con riferimenti a Dickens, Heine e Poe.345 Ma, soprattutto, un'opera quale *L'Innocente*, in cui pur si addensano gli effetti di varie letture e frequentazioni della cultura scientifica del tempo – dall'amato Jacob Moleschott a Cesare Lombroso, da Scipio Sighele a Enrico Ferri –, non sarebbe certamente stata la stessa senza la lezione generale dell'*Intelligence.*[346] La perce-

---

345 «*Una sera di gennaio*, stando solo in una grande stanza un poco lugubre, *io sfogliavo alcune raccolte di note – materiale narrativo in parte già adoperato e in parte ancóra vergine. Una singolare inquietudine mi teneva. Se bene io fossi occupato alla lettura,* la mia sensibilità era straordinariamente vigilante nel silenzio; *e io potei osservare, nel corso della lettura, che* il mio cervello aveva una facilità insolita alla formazione e alla associazione delle imagini più diverse. *Non era quella la prima volta che accadeva in me* il fenomeno, *ma* mi pareva che mai avesse raggiunto un tal grado d'intensità. Incominciavo a vedere, in sensazione visiva reale, le apparenze imaginarie [...] la mia vita stessa ne restò quasi assorbita»: *A Matilde Serao*, in *Giovanni Episcopo*, *Prose di romanzi*, cit., I, p. 1027 (qui *G.E*; corsivo nel testo, nostro l'uso del tondo). Effettivamente, si riproducono in questo passo tutte le condizioni caratteristiche per il verificarsi dello stato allucinatorio descritte nell'*Intelligence*, fra le quali la mancanza di luce, la solitudine, l'assenza di rumori, altrimenti di una sensazione forte che potrebbe contrastare, fungendo da «réducteur spécial», l'insorgere invasivo della produzione interiore (*INT.*, I, 108-110). Ma, naturalmente, precisava lo studioso, l'allucinazione dei soggetti malati o disturbati non è la creazione d'immagini, la «vision intérieure» degli artisti: «*Il s'agit de ces représentations précises, intenses, colorées*, *auxquelles atteint l'imagination des grands artistes, Balzac, Dickens, Flaubert, Henri Heine, Edgar Poe* [...] *Ils arrivent à se donner des moments d'hallucination; mais ce ne sont que des moments*» (*ibi*, 471). In realtà, quella descritta alla Serao è già una condizione "allucinatoria" fortemente retoricizzata, volta a sottolineare l'adesione dell'autore a una poetica dell'«esattezza d'analisi», della diretta rappresentazione delle cose «senza transposizione alcuna», secondo la formula, qui riecheggiata, del «positiviste littéraire» Joseph Caraguel (cfr. seguito del testo).

346 Per il corredo scientifico del romanzo nel suo complesso, si consenta di rinviare a G. D'ANNUNZIO, *L'Innocente*, a cura di Maria Rosa

zione della profondità «interiore» come d'«un mondo inconcepibilmente vasto di sentimenti e di pensieri» (*I.*, 367);347 la centralità della memoria come ricordo involontario o incontenibile resuscitazione d'immagini sedimentate nella coscienza (417, 422-423), o come repentino riaffiorare di un'esperienza obliata (453); l'inesplicabile origine e natura dei sentimenti e delle sensazioni (418); la tendenza all'allucinazione nel fantasticare di Tullio (371-372, 435); l'importanza assegnata alle immagini sensoriali della vista, dell'udito, dell'olfatto, rinnovellantisi nel sogno come nella realtà, sembrano muovere genialmente, all'insegna di una percettività segreta, vibrante di sottilissime captazioni, dai tanti capitoli che nel primo volume dell'*Intelligence* sono dedicati a queste tematiche complesse: così per la riflessione sull'«esprit [...] un polypier d'images» (*INT.*, I, 138-139) e sulla natura dell'immagine (140-141); per lo studio della dinamica del ricordo come immagine esperienziale (126) o, secondo le «Lois de la renaissance et de l'effacement des images» (145), come riaffiorare di una *image* che si credeva affatto dimenticata (147); dei casi, poi, di «résurrections de sensations visuelles ou acoustiques» (71) o «du goût, de l'odorat, du toucher» (85-86), e dell'individuazione dei meccanismi associativi: di quella «nuance précise d'émotion [...] qui jadis a suivi ou accompagné la sensation extérieure et corporelle» (80-81); per non dire, infine, delle numerose pagine del trattato illustranti la varia tipologia dell'allucinazione.

D'altra parte *L'Innocente* è un romanzo di transizione verso altre forme di scrittura e l'abbondanza stessa di reperti associabili al clima positivista, dalla letteratura medica agli scrittori del

---

Giacon, Milano, Mondatori, 1996, pp. XVI-XIX e CXXXI-CXXXIII.

347 Per ragioni di contenimento dello spazio tipografico, ci si limiterà all'indicazione delle sole pagine del romanzo di d'Annunzio (*Prose di romanzi*, cit., I: *L'Innocente*, qui *I.*) e del trattato tainiano.

realismo secondottocentesco (Maupassant e Bourget, ma già Flaubert e Zola), più che conferma, suona liquidazione di quella temperie, preannunciando, in tutt'uno con la sua sintassi lirica, tramata di *leitmotiven* alla Wagner, la fine di un mondo per l'avvento di quel romanzo davvero «futuro» che d'Annunzio avrebbe voluto, ma non potuto scrivere.348 Pertanto questo genere d'influsso, d'ispirazione dichiaratamente scientista e culturalmente connotato, appare in sede di romanzo circostanziato nel tempo, benché il fascino per l'oscurità dei meccanismi cerebrali persista nell'*Invincibile-Trionfo* e, come vedremo, torni ad affiorare, con la presenza d'un lessico ben riconoscibile, entro le speculazioni di Stelio Èffrena sul mistero della creazione.

Resta da considerare la distribuzione degli imprestiti entro quei manifesti di poetica costituiti in pari modo dalle prefazioni ai romanzi e dagli interventi giornalistici. È qui, in effetti, che la fruizione tainiana si esercita in maggiore quantità e con inequivoca presenza sino almeno al 1895, l'anno in cui d'Annunzio investirà, si diceva, il pensiero del Taine con una ritrattazione, che, dalle *Note su Giorgione e su la critica*, si travaserà cinque anni dopo, intatta, nel *Ragionamento* prefatorio al breve trattato «dell'oblìo», la *Beata Riva*, del filosofo amico. In tale ambito complessivo, compaiono anche presenze del *Voyage en Italie*, ma soprattutto prelievi dalla prosa, più naturalmente utilizzabi-

---

348 Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Il romanzo futuro (frammento d'uno studio su l'Arte Nuova)*, in *S.G.*, 17-21. Questa fondamentale attestazione di poetica era comparsa sulla «Domenica del Don Marzio» il 31 gennaio 1892. In essa, accanto a proposizioni di temperie apparentemente ancora positivista mutuate da Joseph Caraguel e riguardanti la conciliazione di arte e scienza, d'Annunzio in realtà prefigurava le linee di quella «continuazione della vita» per mezzo della «virtù dello stile» che verrà codificata nel *Trionfo*. È qui già implicito, infatti, il concetto del superamento della natura attraverso l'arte costituitosi in d'Annunzio sulla base di molte sollecitazioni, fra le quali, come vedremo, determinante fu, all'origine, proprio l'apporto del Taine.

le entro la saggistica dannunziana, delle *Leçons* del filosofo d'estetica. Si cercherà allora di suggerire alcune indicazioni entro il percorso del d'Annunzio critico militante, segnalando, per gli interventi più significativi, gli imprestiti dall'opera del Taine e la loro specifica funzionalità sotto il profilo dell'ideologia letteraria che in d'Annunzio si andava al contempo maturando. In simile terreno, si osserverà che dal punto di vista tecnico-formale d'Annunzio si atteggia ai materiali della fonte tainiana secondo coordinate costanti, dipendenti dalla natura e dallo stesso funzionamento del sistema generale della sua intertestualità, e che dunque sarebbe agevole verificare anche nel caso di letture già metabolizzate, come quelle di Schopenhauer e di Amiel, o in via di progressiva acquisizione all'ingresso degli anni Novanta, quali gli scrittori intervistati da Jules Huret, nella sua *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), Joseph Caraguel e Paul Bonnetain, o come Gabriel de Séailles con il suo *Léonard de Vinci. Sa vie, ses œuvres* (1892). In effetti, nella progressiva crescita degli acquisti dannunziani, questi o altri apporti appaiono coniugarsi al Taine senza visibili fratture, in una sorta di *melting pot* che smussa i profili dell'identità, senza però cancellarla del tutto. Restando, comunque, al caso particolare, si è qui accertato che (1) d'Annunzio procede alla "mellificazione" progressiva dell'imprestito attraverso il riutilizzo di *loci* precedentemente assunti: una tecnica che va di pari passo con la tendenza dannunziana alla tesaurizzazione e, per probabili ragioni d'opportunità editoriale, al riciclaggio complessivo delle sue prose. Al contempo (2), la configurazione spesso assunta è quella di un *résumé* costituito da tasselli differenziati o distanziati, tratti da luoghi diversi di una stessa opera, ma anche da opere diverse.[349] (3) La presenza di una citazione dichiarata

[349] Su questa tecnica di fruizione ad "intarsio", che di necessità impoverisce l'originale della sua pregnanza speculativa, ha ben scritto V. RODA, in *D'Annunzio critico*, cit., pp. 112-118. Resta da osservare, tuttavia, che il tradimento ai danni del Taine è meno deliberato di

serve di norma a dissimulare una "citazione occultata" e, insieme (4), nel caso che la citazione sia affermata, non esiste poi una chiara linea di demarcazione tra la zona esplicitata e il seguito del testo, dal momento che quanto potrebbe scambiarsi per un personale commento di d'Annunzio costituisce in realtà il frutto di prelievi dissimulati, da luoghi, si osservava, spesso distinti o lontani. Infine (5), si procede costantemente alla destoricizzazione del testo originale, poiché i dati storici, sociali, ambientali, o i tratti più caratteristici della *méthode* «positiva», vengono regolarmente espunti o ridotti o resi generici e indeterminati. La "mellificazione", insomma, procede di pari passo con una mescidazione che priva le proposizioni dell'originale del rigoroso tessuto argomentativo di cui erano il frutto.
Tali costanti appaiono largamente tradotte nel terzo degli articoli già dedicati all'amico Francesco Paolo Michetti, *La grande arte*, e comparso in due puntate sul «Corriere di Napoli» essendo imminente l'uscita del *Piacere.*350 Così, mentre si muove di prelievo in prelievo (dichiarato o occultato) tra autori come Fromentin, Joubert, e soprattutto Amiel e Schopenhauer – entrambi attestati nel romanzo –,351 d'Annunzio viene svilup-

---

quanto possa sembrare: direttamente implicato dalla norma interna all'intertestualità di d'Annunzio, esso si riscontra anche nel caso di altri *auctores*. Guy Tosi lo rileva, ad esempio, a proposito di Gabriel de Séailles, il cui *Léonard de Vinci* sarà ripreso più volte «à plusieurs centaines de pages d'intervalle»: cfr. G. TOSI, *D'Annunzio et le symbolisme français*, cit., p. 230.

350 *La grande arte*, I-II, «Il Corriere di Napoli», 16-17 e 20-21 aprile 1889: cfr. *S.G.*, 5-13.

351 Cfr., ad esempio, nella Parte I, i sintagmi, utilizzati anche nel *Piacere*, *i gruppi invisibili* e *i pensieri della Natura*, inequivoca ripresa dall'Amiel dei *Fragments d'un journal intime*: vd. G. TOSI, *D'Annunzio et le symbolisme français*, in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, cit., pp. 243-244, e ID., *Incontri di D'Annunzio con la cultura francese (1879-1894)*, «Quaderni del Vittoriale», 26, marzo-aprile 1981, pp. 5-63, p. 35 in particolare. Per questi riscontri e per la presenza di Schopenhauer, cui nella prosa giornalistica (Parte II) ri-

pando, attraverso quelle che sono ormai divenute le parole d'ordine del simbolismo *fin de siècle*, una lettura decisamente autoreferenziale della pittura michettiana. Come là dove, in un cospicuo preannuncio della sua adesione alla poetica di Angelo Conti, egli sembra già guardare alla nozione di *stile*,[352] parola qui non pronunciata, ma affatto evincibile dalla citazione di Fromentin:

Eugenio Fromentin, l'autore dei *Maîtres d'autrefois*, batte con molta insistenza su questo pensiero: «il valore intellettuale e morale d'un pittore si esprime assai più nella qualità e nella maniera della pittura che nei soggetti. Il soggetto è la cosa accessoria e secondaria» [...] La teoria del critico pittore, se bene sembri paradossale, è giustissima; e noi possiamo anche, nel nostro caso, esperimentarla (*S.G.*, 8)

E se lo stile, come si scriverà nelle *Note* sul *Giorgione* contiano, è «il segno dell'idea», l'«impronta del genio su la materia dominata» (*S.G.*, 289), Francesco Paolo Michetti ha saputo:

[...] tracciare, senza mai spezzarla, quella *ideal linea di vita e di bellezza* [*c.n.*] che si svolge *continua* [*c.d'A.*] nel nostro intelletto ma che nessuna mano giunge a riprodurre senza interruzioni (*S.G.*, 7)

---

conducono espressioni quali *pensiero preformato* e *preformazioni ideali*, cfr. anche A. ANDREOLI, *Note* a *S.G.*, pp. 1515-1516.

352 Il Conti, s'intende, del saggio del 1894 su Giorgione, in cui lo *stile* costituisce «un concetto eminentemente filosofico – è un principio ordinatore, infatti, che estrae dalla molteplicità delle apparenze e delle varie manifestazioni dell'esistenza, l' "idea" – le cui radici affondano nella tradizione idealistica e della cui complessità il critico è pienamente consapevole […]»: R. RICORDA, *Dalla parte di Ariele*, cit. (*D.M.*, n. 68), p. 62.

ed è anche riuscito a *estrarre* dal reale l'essenza celata nella varia apparenza delle cose:

A simiglianza dei sommi ritrattisti, con una sottilità e profondità degne del Vinci, facendo l'analisi di quella fisionomia umana, il pittore ha cercato, ha trovato, *ha saputo estrarre il tipo*; tra le linee apparenti ha saputo vedere le linee nascoste, ciò che Amiel chiama «i gruppi invisibili» (*S.G.*, 6; *tipo* è *c.d'A.*)

Ma termini come *estrarre* e *tipo* – e, in anticipo sul *Renaissance* pateriano, la stessa predilezione per il Vinci – sono in realtà caratteristici del Taine, ambedue orientati in quella direzione di ideale bellezza cui d'Annunzio evidentemente si richiama nella sua lettura dell'amico. «Plus l'artiste est grand», enuncia l'*Idéal dans l'Art*,

[...] plus il manifest profondément le tempérament de sa race [...] *il extrait* et amplifie *l'essentiel* de l'être physique [...] (*I. A.*, 77)

e l'arte italiana, anche grazie a Leonardo, ha portato alla luce il *tipo* perfetto:

Nous irons alors à Florence, et nous *contemplerons cette école d'où sortit Léonard* [...] et qui [...] découvrit [...] le *type* le plus *parfait* auquel l'art moderne ait atteint. Contemplez [...] chez Léonard, l'élévation et la finesse exquise de l'intelligence [...] (*I.A.*, 116-117)

Ora, dalle dita del nostro Michetti «prorompe una forma sostanziale» che lo affratella, niente di meno, alla purezza dell'arte greca. Egli infatti, grazie alla sua educazione,

[...] ha in comune con i puri artefici dell'antichità il libero campo della luce e dell'aria. Gli antichi artefici, i greci, come osserva Joseph Joubert, vedevano l'oggetto dell'arte loro sempre all'aperto, ciò è a dire circondato dall'universo. Essi potevano nelle palestre eleggere per modello della bellezza fisica la gioventù de' lor grandi uomini, come potevano nelli altri luoghi pubblici eleggere per modello della bellezza morale i loro filosofi e i loro padri [...]
Essendo vissuto sempre nella campagna, Francesco Paolo Michetti, a simiglianza di quelli artefici, ha sempre [...] veduto l'uomo all'aperto [...]
A simiglianza delle opere antiche, le sue opere parebbero destinate non a essere esposte in un museo ma sì bene, per adoperar la frase di Joseph Joubert, *à être placées au milieu du monde* [*c.d'A.*] (*S.G.*, 12)

Ma non solo il Joubert, Hippolyte Taine, soprattutto, aveva insistito nelle sue *Leçons* sul costume dei greci di vivere all'aperto, collegando l'amore di questo popolo per «le corps nu, de bonne race et de belle pousse» all'estrazione della bellezza ideale nella statuaria, ossia l'«état de l'esprit et des mœurs» alla manifestazione delle forme dell'arte:

Après avoir fabriqué la race, on façonnait l'individu. Les jeunes gens étaient enrégimentés, exercés, habitués à vivre en commun comme des enfants de troupe [...] Ils couchaient en plein air, se baignaient dans les froides eaux de l'Eurotas, allaient à la maraude [...] supportaient toutes les intempéries de l'air; les jeunes filles s'exerçaient comme eux, et les adultes étaient astreintes à des pratiques presque semblables [...] Les jeunes gens passaient la plus grande partie du jour dans les gymnases, à lutter, sauter, boxer, courir, lancer le disque, fortifiant et assouplissant leurs muscles nus. Il s'agissait de se faire un corps le plus robuste, le plus dispos, le plus beau qu'il était

possible, et nulle éducation n'y a mieux réussi que celle-là (*PH. A.*, 105-106)353

In effetti, il riferimento allo Joubert, come ad altre esplicite *auctoritates*, serviva a deviare l'attenzione da un'intera serie di "citazioni" occultate, attinte a più luoghi dell'opera tainiana. Coniugando i sintagmi digesti di Schopenhauer col motto del La Bruyère, che «a rendere esattamente un pensiero, non vi può essere che un'espressione sola»,354 così aveva commentato d'Annunzio:

Fra tutte le rappresentazioni pittoriche d'un qualunque oggetto reale, una sola è la vera, la propria, l'assoluta. *Dati certi principii, certe regole, certe leggi*, una cosa di natura non può essere rappresentata dall'artista che in un sol modo. L'apparenza visibile di un oggetto si compone d'un mistero di linee innumerevoli, in mezzo a cui *l'artista deve saper scoprire e determinare le linee fondamentali. Il disegnare non sta nel vedere semplicemente «quel che è»; sta bensì nell'estrarre dalla realtà complessa delle cose quel che merita d'esser distinto, quel che dà il «carattere»* a *quella data forma, a quel dato aspetto del vero. Il disegnare sta, sopra tutto, nello scegliere*. Cosicché non soltanto l'occhio, *non la mano soltanto fa il buon disegnatore; ma sì bene l'intelligenza, poiché lo scegliere è una delle più alte operazioni dell'intelligenza.*
L'arte dunque è la rappresentazione di ciò che un sottile analista chiama audacemente «il pensiero oscurato della natura» (*S.G.*, 10-11)

Questo passo, inglobante la definizione, fornita da Amiel, dell'arte come «pensiero oscurato della natura», muove in realtà principalmente dal Taine: lo dichiara soprattutto l'allusione al processo "estrattivo" che l'artista deve saper compiere sì da

---

353 Cfr. *PH.A.*, 99-115, 101-108 in particolare.
354 *La grande arte*, II: *S.G.*,10.

ricavare, fra le «linee innumerevoli» dell'«apparenza visibile», quelle «fondamentali», rispondenti, aveva egli scritto, al «caractère», all'«essence des choses». Non solo, dunque, il linguaggio è tainiano, tainiano è anche il concetto, benché ora già simbolisticamente mediato, espunta la considerazione, determinante nel filosofo positivista, dei presupposti d'ordine storico e socio-ambientale – qui invero ridotti al generico appello a «*certi* principii, *certe* regole, *certe* leggi»:[355]

Dans tous ces détails de la vie ordinaire [...] vous verrez les effets du *caractère fondamental* qui s'est imprimé dans le climat et dans le sol, dans le végétal et dans l'animal, dans l'homme et son œuvre, dans la société et l'individu.
Par ces innombrables effets, vous jugez de son importance. *C'est lui que l'art a pour but de mettre en lumière* [...] *Ce caractère façonne les objets réels, mais il ne les façonne pas pleinement* [...] *L'homme sent cette lacune, et c'est pour la combler qu'il invente l'art* (*PH. A.*, 56-57)
Ainsi *le propre d'une œuvre d'art est de rendre le caractère essentiel, ou du moins un caractère important de l'objet*, aussi dominateur et aussi visible qu'il se peut, et pour cela l'artiste élague les traits qui le cachent, *choisit* ceux qui le manifestent, corrige ceux dans lesquels il est altéré, refait ceux dans lesquels il est annulé (*PH.A.*, 60)
Considérez les divers siècles, les diverse nations et les diverses écoles. Les artistes, étant différents de race, d'esprit et d'éducation, *sont frappés différemment par le même objet*; [...] chacun y démêle *un caractère distinct*; chacun s'en forme une idée originale, et cette idée, manifestée dans l'œuvre nouvelle, dresse soudain *dans la galérie des formes idéales* un nouveau chef-d'œuvre [...]

355 Evidenziamo tale espunzione con il carattere sottolineato.

Si, après les œuvres littéraires, *on regarde les arts du dessin*, *le droit de choisir* à volonté *tel ou tel caractère paraît encore mieux établi* (*I.A.*, 4-5)
Bref, dans l'œuvre littéraire comme dans l'œuvre pittoresque, *il s'agit* de transcrire non le dehors sensible des êtres et des événements, mais [...] *de découvrir un caractère plus élevé de l'art, qui devient ainsi une œuvre de l'intelligence et non plus seulement de la main* (*PH.A.*, 44-45)

In buona sostanza, quanto il nostro «giornalista» rifiuta d'accogliere non sono le conclusioni cui il filosofo era giunto, ché queste, incentrate sulla concezione di arte come estrazione dell'ideale dal reale, venivano ben recepite da d'Annunzio essendo agevolmente riportabili alle spinte idealizzanti dello spiritualismo simbolistico. Quanto non era assimilabile, invece, e che perciò andava respinto o perlomeno attenuato, era la «méthode» positivista, quel principio di fondo in cui il Taine fermamente credeva: «ce que l'histoire a manifesté, l'art le résume» (*I.A.*, 13). Ma epurato e ridotto, sganciato dall'analisi storica, librantesi verso un distaccato Assoluto, il Taine "dannunziano" poteva essere riutilizzato in più occasioni, come entro i successivi articoli dedicati all'amico pittore – frutto d'un largo riciclaggio pur con alcune notabili aggiunte –,[356] e perfino, in taluni casi, riscattato dalla clandestinità.
È quanto avviene nei successivi interventi comparsi nel luglio del 1892 sul «Mattino», *Per il monumento al Generale Garibaldi* e *Per la gloria d'un vecchio*, dedicato al pittore Filippo Palizzi.[357] D'Annunzio, come ha illustrato Guy Tosi, a tale al-

356 Cfr. infatti *I nostri artisti. Francesco Paolo Michetti*, «La Tribuna Illustrata», maggio 1893, *S.G.*, 181-191, 185-186 in particolare, e *Nota su Francesco Paolo Michetti*, «Convito», luglio-dicembre 1896, *S.G.*, 334-344, 338-339.

357 Cfr. rispettivamente I, 11-12 e II, 12-13 luglio 1892; I, 24-25 e II, 25-26 luglio 1892, in *S.G.*, 30-51.

tezza ha già metabolizzato nuovi importanti apporti, come il principio della reciproca collaborazione fra arte e scienza variamente espresso dagli scrittori intervistati da Jules Huret nell'*Enquête sur l'évolution littéraire*, raccolta dalla quale avrebbe tratto, inserendola nella prefazione del *Giovanni Episcopo*, l'affermazione del «néo-réaliste» e «positiviste littéraire» Joseph Caraguel:[358]

Tutto il metodo sta in questa formula schietta: – Bisogna studiare gli uomini e le cose DIRETTAMENTE senza transposizione alcuna (*G.E.*, 1028)

[Nous sommes, je crois, à la veille *d'étudier les êtres et le choses directement, sans transposition aucune*. Les mémoires seront la littérature de l'avenir][359]

Apporti confluiti anche nell'articolo, squisitamente metapoietico e autoreferenziale, *Il Romanzo futuro (frammmento d'uno studio su l'Arte Nuova)*, con cui s'inaugurava, ricercato preannuncio dell'arte a venire, quel 1892:[360]

Così, nell'esplorazione del rinnovato mondo, l'arte andrà innanzi alla scienza. Alla scienza che va coordinando le verità esperimentate, l'arte proporrà ipotesi, fornirà indizii di verità ancora nascoste, presenterà documenti rivelatori. E la scienza renderà all'arte l'antico elemento che oggi le manca: il *meraviglioso* [*c.d'A.*] (*S.G.*, 20)

Comprensibile, dunque, in questo clima ad ascendenza positivista – così, almeno, parrebbe –, la presenza di un esplicito *résumé* di vari *loci* dell'*Idéal dans l'Art*, specie del capitolo III in cui si trattava il tema fondamentale del «degré de *convergence*

---

358 Cfr. G. TOSI, *Incontri di d'Annunzio con la cultura francese (1879-1894)*, cit., pp. 28-30.

359 *Ibi*, p. 28. Nella citazione dannunziana corsivo e tondo sono *d'A*.

360 Cfr. qui la nota 16.

des effets», ossia del principio classico-rinascimentale, dalla statuaria greca alla pittura delle scuole fiorentina e veneziana, dell'armonia delle parti fra loro e nel tutto quale requisito indispensabile dell'ideale nell'opera d'arte. Così ora avviene nell'articolo *Per il monumento al generale Garibaldi*:

Afferma il più acuto tra i moderni filosofi: «Rendere *dominatore* [*c.d'A.*] un carattere notevole: ecco lo scopo dell'opera d'arte». Ora l'opera d'arte essendo un sistema di parti *armonizzate* ad esprimere qualche *carattere notevole*, tanto sarà più alta l'opera quanto più notevole e *dominatore* [*cc. nostri*] sarà questo carattere. E, certo, più forte ne sarà il rilievo quando l'artista, impiegando tutti gli elementi della sua opera, farà *convergere* [*c.d'A.*] tutti gli effetti. «Il capolavoro è quello nel quale la maggior potenza riceve il maggior sviluppo» (*S.G.*, 33) [...] Paolo Trubetskoi, un giovine studioso e appassionato, italiano di nascita [...] ha compreso che in un'opera d'arte *gli effetti debbono essere convergenti* e che *i caratteri* debbono non soltanto avere per se stessi un alto valore ma *devono dominare interamente* (*S.G.*, 40)

E nell'*Idéal dans l'Art* aveva scritto il Taine:

Rendre dominateur un caractère notable: voilà le but de l'œuvre d'art [...] il faut donc que le caractère soit *le plus notable possible et les plus dominateur possible* (*I.A.*, 18)
Le lecteur [...] va chercher les œuvres dans lesquelles, à l'exemple des *créatures* vivantes, toutes les parties sont des organes *qui conspirent à un même effet* (141)
Il nous reste à considérer les arts qui manifestent l'homme physique [...] Tous les muscles, tous les os, toutes les articulations, tous les détails de l'homme physique ont une vertu significative [...] *Il y a là un nombre énorme d'éléments dont les effets doivent converger* (144-145)

[...] toujours le chef-d'œuvre a pour cause *une convergence universelle d'effets* (158)
[...] dans l'œuvre d'art il [le caractère] peut se manifester plus clairement que dans la nature, et [...] *il prend un relief plus fort lorsque l'artiste, employant tous les éléments de son oeuvre, fait converger tous leurs effets* [...] (162)
Le cheuf-d'œuvre est celui dans lequel la plus grande puissance reçoit le plus grand développement (163)

Indubbiamente, sull'onestà intellettuale della confezione dannunziana molto ci sarebbe da eccepire, dal momento che il nostro giornalista, ambiguamente inscrivendo fra le due citazioni dichiarate, con tanto di virgolette regolamentari («Rendere dominatore [...] opera d'arte», «Il capolavoro [...] il maggiore sviluppo»), quanto potrebbe sembrare un commento in proprio, in realtà sta riproducendo alla lettera distanziati tasselli del testo originale, mortificandone le proposizioni entro una mescidanza priva del tessuto argomentativo di cui erano il frutto. Un impianto di cui, con una mortificazione ancor maggiore, ci si avvarrà in più occasioni nel corso degli anni Novanta.
E anche in tal caso la trasposizione dichiarata devia l'attenzione da quella occultata. Commentando l'aura leggendaria della figura dell'eroe, scrive d'Annunzio:

Le creature veramente ideali non nascono che nelle epoche primitive. Bisogna risalire all'origine dei popoli, alle albe dell'infanzia umana, per trovare gli eroi; che i popoli creano dal loro cuore e nutrono dei loro sogni. Tali sono Siegfrid nei *Nibelungi*, Rolando nelle canzoni di gesta, il Cid nel *Romancer*o, Rustem nel *Libro dei Re*, Antar in Arabia, Ulisse e Achille in Grecia. Per un fenomeno singolarissimo nella storia moderna, pare che nella conscienza del popolo italico si sia svolto con inaudita celerità quel processo medesimo che nel tempo

delle vere epopee transfigurava e ingigantiva la persona umana inalzandola al grado massimo della sua grandezza.

Transfigurato, ingigantito, pochi minuti dopo la morte, Garibaldi è assunto nel coro eroico e sembra divino. La sua forza e la sua bontà non hanno limiti agli occhi della razza onde uscì, nel secolo in cui visse (*S.G.*, 32)

e, individuando l'incarnarsi dei *caractères notables* di un'epoca in *personnages* o *types*, proiezioni dell'«état de l'esprit et des mœurs» rispondenti a precise forme letterarie o artistiche, così osservava il Taine:

Il y a une époque pour chacun des trois groupes de types et pour chacun des trois groupes de littératures; ils tendent à se produire l'un au déclin, l'autre pendant la maturité, l'autre dans la première jeunesse d'une civilisation [...] Mais *les créatures vraiment idéales ne naissent* abondamment *que dans les époques primitives* et naïves, *et c'est toujours dans les âges reculés, à l'origine des peuples, parmi les songes de l'enfance humaine, qu'il faut remonter pour trouver les héros* et les dieux. *Chaque peuple* a les siens; il *les a tirés de son cœur, il les nourrit de ses légendes* [...] *Tels sont les héros dans les vraies épopées, Sigfried dans les* Niebelungen*, Roland dans nos vieilles chansons de geste, le Cid dans le* Romancero*, Rostan dans le* Livre des Rois*, Antar en Arabie, Ulysse et Achille en Grèce*. Plus haut encore et dans un ciel supérieur sont les révélateurs, les sauveurs et les dieux [...] Là *l'homme, transfiguré et agrandi*, atteint toute son *ampleur*; divinisé ou divin, rien ne lui manque; *si son esprit, sa force ou sa bonté ont des limites, c'est à nos yeux* et à notre point de vue (*I.A.*, 97, 98-99)[361]

361 Siamo stati preceduti nella segnalazione di questo importante riscontro da V. RODA, *D'Annunzio critico*, cit., pp. 112-113. Ciò vale anche per altre riprese contenute in questa prosa dannunziana cui eravamo giunti autonomamente (cfr. n.5).

Ma perché, poi, si paragona l'italico eroe ad Alessandro facendolo stare nudo davanti al sepolcro d'Achille? È un vuoto logico che, sulle prime, non trova giustificazione:

Gli antichi lo avrebbero forse scolpito *ignudo e nel fiore della giovinezza*, a simiglianza di *Alessandro* che, *passando per l'Asia Minore in contro a Dario*, stette *ignudo innanzi al sepolcro d'Achille* (*S.G.*, 32)

È che il Taine, che si è visto aver argomentato l'importanza presso i Greci del «corps nu» quale modello da consacrarsi nella celebrazione scultorea della bellezza perfetta, aveva scritto nel primo ciclo delle sue *Leçons*:

Après la bataille de Salamine, le poëte tragique Sophocle, alors âgé de quinze ans, et célèbre pour sa beauté, se dépouilla de ses habits pour danser et chanter le Pœan devant le trophée. Cent cinquante ans plus tard, *Alexandre passant en Asie Mineure pour combattre Darius, se mit nu* avec ses compagnons *afind'honorer par des courses le tombeau d'Achille* (*PH.A.*, 109)[362]

L'incongruenza è in parte attenuata dal seguito del testo:

362 Diversamente, Vittorio Roda ritiene che il «paragone con Alessandro» sia «del D'Annunzio», benché aggiunga in nota: «Può darsi tuttavia ch'esso risenta di questo tratto della *Philosophie de l'art en Grèce* (Paris, Germer-Baillière, Libraire-Editeur, 1869, p.162): "Alexandre arrivant dans la Troade se dépouilla de ses habits pour honorer Achille en courant avec ses compagnons autour de la colonne qui marquait la sépulture du héros"» (*ibi*, p. 113). Il riferimento al passo da noi citato, tratto dall'edizione precedente (1865) della *Philosophie de l'Art*, restituisce al «paragone» la sua inequivoca provenienza tainiana.

Così l'avrebbero scolpito per esprimere l'anima perfetta con un corpo perfetto, per trarre dalla perfezione fisica lo splendore della bellezza morale, secondo quelle parole di Aristotile illustrate da tutti gli scultori greci; nelle quali è veramente la principale idea della civiltà ellenica (32-33).

Solo che poi si aggiunge:
Ma nel nostro caso l'esempio classico non ha alcun valore [*c.n.*]. Nel nostro caso la parte unica in cui tutti gli effetti debbono *convergere* [*c.d'A.*] è la testa, il rimanente essendo nascosto dall'abito; mentre la testa, nella scultura antica, non è significativa, non ha espressione, non ha importanza maggiore delle altre membra, non rivela alcuna aspirazione [...] che tenda oltre la vita presente. Nel nostro caso, per ciò, tutte le parti dell'opera debbono contribuire a manifestare nella testa con la massima potenza il carattere essenziale dell'eroe rappresentato (*S.G.*, 33)

Perché citare l'esempio classico, allora? Il fatto è che quanto nel filosofo costituiva uno sviluppo dimostrativo cui l'erudizione stessa era sottoposta, per d'Annunzio era un boccone cui la gola non sa resistere. Anzi, fra testo e note, erano più bocconi:

L'être *moral* est le terme et comme la fleur de l'animal physique [...] et *un corps si parfait ne s'achève que par une âme parfaite* (**1**)
[...]
(**1**) ***Ψυχὴ ἐντελεχεία σώματος φυσικοῦ ὀργανικοῦ***. *– Cette définition d'Aristote, si profonde, aurait pu être écrite par tous les sculpteurs grecs;elle est l'idée mère de la civilisation hellénique* (*I.A.*, 103, testo e nota)

Non-seulement *la forme* en est parfaite, mais encore, ce qui est unique, elle *suffit à la pensée de l'artiste. Les Grecs, ayant attribué au corps une dignité propre, ne sont pas tentés comme les modernes de le subordonner à la tête* [...] Il peuvent rester dans les conditions de la statuaire parfaite, qui laisse les yeux sans prunelle, et *la tête sans expression*, qui [...] évite la représentation des particularités, de la physionomie, des accidents [...] pour dégager la forme abstraite et pure [...] (*PH.A.*, 112-113)

Attirato dal coltissimo dettato tainiano, d'Annunzio si sarebbe poi trovato in imbarazzo ad adattarlo alla prosaica contingenza d'un «concorso per il monumento che Napoli» dedicava «alla memoria di Giuseppe Garibaldi». La ricontestualizzazione ha un che di goffo che solo l'ignoranza del lettore avrà potuto perdonare. Migliore, tuttavia, la conclusione di questa prosa, in cui le indicazioni del Taine, puntualmente echeggiate, ricreano però con maggiore autonomia la definizione della «convergence des effets»:

Due erano i compiti dell'artista nell'imaginare e nell'eseguire questo monumento garibaldino: uno, scultorio; l'altro, architettonico. La base doveva concorrere a completare l'esplicazione dell'*idea* [*c.d'A.*]. L'architetto, avendo concepito un carattere dominante, può scegliere e combinare le proporzioni, le dimensioni, le posizioni, le forme, in somma i rapporti di certe grandezze visibili, in modo da manifestare il carattere concepito. La base doveva dunque avere un'espressione propria, essere una *creatura organica con tutte le parti dipendenti l'una dall'altra e rette da un principio superiore.* Nella statua per *concordanze organiche e morali* [*cc. nostri*], nella base per rapporti matematici doveva l'artista esprimere tutto il suo concetto.

Mostrerò ai lettori, domani, di qual miseria intellettuale, di quale inettitudine morale gli scultori in concorso abbiano dato prova (*S.G.*, 33-34)

Benché infatti estrapolate a larga distanza, le riprese dal Taine si strutturano qui con diversa coerenza:

[...] les arts d'imitation, la peinture, la sculpture et la poésie, *reproduisent des liaisons organiques et morales* et font des œuvres correspondantes aux objets réels [...] une symphonie, un temple, ainsi constitués, sont des êtres vivants comme un poëme écrit ou une figure peinte; car il sont aussi *des êtres organisés dont toutes les parties sont mutuellement dépendantes et régies par un principe directeur* (*I.A.*, 19)
Il y a une *architecture* du corps, et, aux liaisons organiques *qui associent ses parties* vivantes, *il faut joindre les liaisons mathématiques* qui déterminent ses masses géometriques et son concours abstrait. A cet égard, on peut le comparer à une colonne [...] Le fût de la colonne ne peut être plus grand que son épaisseur multipliée un certain nombre de fois par elle-même; pareillement l'ensemble du corps doit atteindre et ne peut dépasser un certain multiple dont la tête est l'unité. *Toutes les parties du corps ont ainsi leur mesure mathématique*; sans y être astreintes rigoureusement, elles oscillent à l'entour, et les divers degrés de cette oscillation expriment tous un caractère différent (*I.A.,* 147-148)

L'altro intervento comparso sul «Mattino», *Per la gloria d'un vecchio*, interessa per più motivi. Il primo è che, obiettando ad Angelo Conti, che ha giudicato deludente l'opera di Filippo Palizzi,363 d'Annunzio si avvalga del principio tainiano

363 «L'articolo di Conti, di cui d'Annunzio intende fare giustizia, era uscito sul "Fanfulla della Domenica" il 7 luglio (*La sala Palizzi*). Alle obiezioni l'amico risponderà in un articolo successivo nello stesso

dell'influenza dell'«état général de l'esprit et des mœurs» sulla produzione dell'opera d'arte, ossia delle medesime proposizioni, o a queste affatto simili, che tre anni dopo avrebbe rovesciato ai danni del Taine nelle sue *Note* sul *Giorgione* contiano. E non si tratta di un generico appello al noto principio, bensì di letterali (non dichiarati) *repêchages*:

Per dare un giudizio esatto su un qualunque produttore d'arte, il quale appartenga a un'epoca più o meno lontana da noi, *bisogna tener conto dei fatti generali* che ne accompagnarono la manifestazione, bisogna *riportarsi al tempo in cui l'uomo visse* e trova la sua gloria, e bisogna specialmente *rappresentarsi lo stato generale di quella data arte in quella data epoca* nell'ora di quella manifestazione individuale (*S.G.*, 42)

[Partout (...) nous trouverions des exemples (...) de l'alliance et de l'harmonie intime qui s'établit entre l'artiste et ses contemporains; et l'on peut conclure avec assurance que *si l'on veut comprendre son goût et son talent, les raisons qui lui ont fait choisir tel genre de peinture ou de drame, préférer tel type et tel coloris,représenter tels sentiments, c'est dans l'état général des mœurs et de l'esprit public qu'il faut les chercher*.

giornale (*Per la gloria dell'arte*, 7 agosto 1892)»: cfr. A. ANDREOLI, *Note* a *S.G.*, 1528, cui si rinvia anche per il seguito della vicenda. L'episodio interessa soprattutto perché significativo del discostarsi del Conti, all'ingresso degli anni Novanta, dalle teorie positiviste che egli pur aveva, fra Darwin e Taine, «in qualche modo» attraversato nei suoi «primi articoli sulla "Tribuna"»: cfr. R. RICORDA, *Dalla parte di Ariele*, cit. (*D.M.*, n. 68), p. 42. In effetti, l'argomento principe della confutazione contiana sarà per l'appunto «l'inadeguatezza della critica d'impostazione scientifica […] sostenuta in polemica con d'Annunzio, che vi si era appellato per rivendicare la validità sul piano storico dell'arte del Palizzi» (*ibi*, p. 43, n. 3).

Nous arrivons donc à poser cette règle que *pour comprendre une œuvre d'art, un artiste*, un groupe d'artistes, *il faut se représenter* avec exactitude *l'état général de l'esprit et des mœurs du temps auquel ils appartenaient* (*PH.A.,* 12-13)]

E prosegue:

Egli (il Conti) cita in fatti nella sua prosa [...] il Carpaccio, Giambellino, Tiziano, gli Umbri, i Fiorentini, Raffaello. Ma in quale stato egli mette il suo spirito quando contempla l'Istoria di sant'Orsola dipinta da quel primitivo che quasi ignora il paesaggio e il nudo che pure è così efficace senza avere studiato a Firenze gli oggetti naturali con Paolo Uccello e i muscoli umani col Pollajuolo? (*S.G.*, 42-43)

fruendo, in realtà, d'un bel tassello tainiano, questa volta ricavato dal taccuino veneziano del *Voyage*:

Rien de plus frappant [...] que *les huit tableaux de Carpaccio sur sainte Ursule*; tout y est, et d'abord la maladresse de l'imagier féodal [...] *on voit qu'il n'a pas vécu à Florence, qu'il n'a point étudié les objets naturels avec Paolo Uccello, les membres et les muscles humains avec Pollaiolo*. D'autre part, on trouve chez lui les plus chastes figures du moyen âge [...] (*V.I.*, II, 415-416)

Ma, come di consueto, si contribuirà a dissimulare il prelievo con una citazione dichiarata:

[...] quel primitivo [...] che pure è così efficace senza aver studiato [...] con Paolo Uccello e [...] col Pollajuolo? E che cosa fa egli davanti ai freschi delle Stanze? V'è una *logica interiore* [*c.d'A.*] in quelle opere, *secondo la frase del Taine* [*c.n.*]. E voi

dovete dimenticare la vostra educazione moderna per cercarla (*S.G.*, 42-43)

Intelligente confezione, in cui dal riferimento scoperto («V'è una logica interiore [...] *secondo la frase del Taine*») si trapassa con logica naturalezza in ciò che parrebbe personale sentenza («E voi dovete dimenticare la vostra educazione moderna per cercarla»), ma che, invece, personale non è. Il tutto discende dal *journal*, romano questa volta, del *Voyage en Italie*:
Il y a une logique intérieure dans ces grandes *œuvres*; *c'est à moi d'oublier mon éducation moderne pour la chercher* (*V.I.*, I)[364]

Tuttavia, il sistema concettuale di riferimento è pur sempre la *Philosophie de l'Art*, in cui, *mutatis verbis*, il principio della «logica interiore» è esattamente il medesimo. Come in questo passo:
[...] dans l'œuvre littéraire comme dans l'œuvre pittoresque, *il s'agit de transcrire non le dehors sensible des êtres et des événements*, *mais* l'ensemble de leurs rapports et de leurs dépendances, c'est-a-dire *leur logique*» (*PH.A.*, 44-45).

Il principio della «logique intérieure ou extérieure», ossia la «logique du corps» individuato dal Taine (*Ph.A.*, 43), «[...] sa structure, sa composition et son agencement» (*PH.A*, 45), ritorna come conoscenza e riproduzione «dei rapporti matematici fra le parti» anche nel seguito dell'intervento, poiché Filippo Palizzi

364 Cfr. V. RODA, *D'Annunzio critico e l'estetica del Taine*, cit., p. 120. I prelievi dal taccuino veneziano del *Voyag*e tainiano sono invece stati segnalati da noi per la prima volta.

[...] ha studiato separatamente l'osteologia di ciascun animale e di ciascun membro in particolare [...] *ha voluto conoscere minutamente tutti i rapporti matematici fra le parti* (II, 50)

S'intenda, il vecchio artista l'ha fatto da *naïf*, pago del dato di Natura, che «per se stessa, quale che sia, ha ragion d'essere com'ella è»: in ciò sta la sua differenza dai moderni, intenti, come il Conti appunto, a ricercare nella Natura l'Idea. Il Palizzi, invece,

Semplice e robusto, è pago d'imitare e fortificare la Natura. La vita reale gli basta. La poesia delle cose reali gli pare a bastanza grande. Egli non cerca più in là [...] È più puro, più ingenuo, più sano, più sincero di noi [...]
In questa perfetta sincerità [...] sta la ragione della sua forza e il suo diritto alla riverenza di cui lo circondiamo (*S.G.*, 51)

Il punto è che in questa *laudatio temporis acti* d'Annunzio ha di nuovo approfittato del *Voyage*, attribuendo al Palizzi non solo la «sincerità» di Carpaccio,

[...] on trouve chez lui les plus chastes figures du moyen âge [...] *cette sincérité parfaite*, cette fleur de conscience chrétienne [...] (*V.I.*, II, 415)

ma anche la sensibilità di Tiziano...

On voit que *la nature lui plaît*, que la vie *lui suffit*, qu'*il ne cherche pas au delà*, que *la poésie des choses réelles lui paraît assez grande* (*ibi*, 444),
On comprend ce que vaut le *génie simple et robuste qui se contente d'imiter et de fortifier la nature* (*ibi*, 449)365

365 Similmente, segnalava Guy Tosi, d'Annunzio avrebbe attribuito al Michetti (*Francesco Paolo Michetti*, «La Tribuna», maggio 1893,

In realtà, nonostante la difesa del conterraneo pittore, d'Annunzio è già orientato verso altre direzioni. La sua insistenza sulle proposizioni della *Philosphie de l'Art* riguardanti la «logica interiore», ossia la necessità che l'arte esprima ancor più compiutamente un carattere dominante presente in natura, è alquanto significativa. Mentre polemizza con il Conti, che ha snobbato il maestro del sodale Michetti, e con i pittori che, seguaci del Winckelmann, «non ad altro si affaticano che a cercare un tipo imaginario per ciascun oggetto», egli dà prova d'essere fin da ora intento ad elaborare una definizione diversa del rapporto Arte – Natura, che, estraendo l'ideale dal reale per una «poetica del romanzo [...] più vasta, realistica e idealistica ad un tempo»,366 conduca tuttavia ad affermare la superiorità dell'Arte. Sappiamo, grazie soprattutto alle puntuali ricognizioni di Guy Tosi, quanto tale sviluppo teorico, e pratico a un tempo, debba all'assimilazione del simbolismo *fin de siècle.* A quello particolarmente di Gabriel de Séailles, che nel suo *Léonard de Vinci* afferma:

Imiter *la nature*, c'est [...] ajouter, selon ses procédés mêmes, aux formes [...] qui répondent aux sentiments de l'âme humaine [...] *elle ne se donne qu'à l'esprit qui lui révèle ses propres secrets et par l'effort vers l'idéal lui apprend ce qu'elle cherche*, *la continue en la dépassant* [...] Voilà l'ambition de Léonard, il ne s'en tient pas à ce qui est, *il veut continuer la nature* par la fantaisie [...]367

S.G., 183) ciò che Gabriel de Séailles aveva visto in Leonardo: cfr. G. TOSI, *Incontri di D'Annunzio*, cit., p. 36. La strategia dell'imprestito è la medesima, anche nella ripresa e rifusione di tasselli che «si leggono a cinquecento pagine di distanza nel *Léonard de Vinci*» (*ibi*, p. 31). Cfr. anche n. 17.

366 G. TOSI, *Incontri di D'Annunzio con la cultura francese*, cit., p. 29.

367 *Ibi*, p. 36.

In effetti, in quel fondamentale manifesto di poetica militante che è l'articolo del gennaio del '93, *Una tendenza*,368 mentre si muove tra i lasciti metabolizzati di Amiel e Schopenhauer, tra le acquisizioni recenti di Caraguel e Séailles, a quest'ultimo attingendo a piene mani, d'Annunzio scriverà:

L'arte, esprimendo con più forza e con più lucidità quel che la natura esprime oscuramente, rappresentando con la maggior possibile esattezza verbale i più complessi fenomeni interiori per rendere visibili i loro rapporti nascosti, decomponendo gli elementi per organare nuove forme e dando a queste tutta l'intensità del reale, in fine scoprendo nelle rappresentazioni le analogie che le collegano l'una all'altra, può fornire alla scienza non soltanto indizii preziosi ma rendere evidente ciò che ancora non è dimostrabile [...]
Nessuna limitazione, dunque. Quegli scrittori di cui parlo, tra i quali sono io, accettano tutta la vita; anzi pensano perfino che l'arte debba profondare le sue radici nelle profondità donde pullulano le prime sorgenti [...] essi cercheranno di unire il loro pensiero con quello della natura ch'essi vorranno *continuare* [*c.d'A.*]; e cercheranno di mettere nel libro definitivo la loro particolar visione dell'universo; o meglio: poiché l'uomo è, secondo la sentenza di Leonardo, «modello del mondo»: cercheranno di rivelare *il loro universo* [*c.d'A.*] (*S.G.*, 123-124)

Infine, nell'intervento michettiano del maggio successivo,369 costruito massimamente sul precedente *La grande Arte* (1889), d'Annunzio aggiunge la fondamentale affermazione:

A furia di studiare i processi per i quali la natura construisce e fa apparire i corpi, egli è giunto a produrre secondo quei pro-

368 «Il Mattino», 30-31 gennaio 1893.
369 *I nostri artisti. Francesco Polo Michetti*, «La Tribuna Illustrata», maggio 1893, in *S.G.*, 181-191.

cessi medesimi le forme che corrispondono ai sentimenti dell'anima umana. *Egli è giunto, in una parola, a continuare l'opera della natura: a esprimere con più energia e con più lucidità quel ch'ella esprime in confuso* (*S.G.*, 183; *continuare* è *c.d'A.*)

Si tratta di esiti largamente mediati, *auctoritates* abilmente fuse fra loro, in un gioco di rimandi intertestuali che non recano a prima vista alcun contrassegno d'identità. E però non si dovrà trascurare o sottovalutare, come un poco ci sembra abbia fatto lo stesso Guy Tosi, il notevole contributo del Taine alla concezione dannunziana. I riscontri fra i testi dimostrano infatti come spetti al Taine, più che al de Séailles, il *primo* sedimentarsi della definizione della superiorità dell'arte sulla natura, entro, per l'appunto, quel rapporto di «continuità» difeso dal nostro autore e comprensibilmente per lui, artista alle prese dirette con la realtà, quanto mai urgente e avvertito, in quanto. In effetti, l'insistenza sulla comprensione e sull'espressione della «logica interiore», argomento della stessa polemica a proposito di Filippo Palizzi, riporta a un punto nodale del primo ciclo delle *Leçons* tainiane, che direttamente s'inscrive in uno sviluppo dimostrativo volto a definire il rapporto dell'arte con la natura quale processo di estrazione dell'ideale dal reale (*PH.A.*, 45). O, come si preciserà nel successivo *De l'Idéal dans l'Art*, di *trasformazione* e *passaggio* dall'uno all'altro:

[...] l'œuvre d'art a pour but de manifester quelque caractère essentiel ou saillant, plus complètement et plus clairement que ne font les objets réels. Pour cela l'artiste se forme l'idée de ce caractère, et d'après son idée il *transforme* l'objet réel [...] Ainsi *les choses passent du réel à l'idéal*, lorsque l'artiste les reproduit en les modifiant d'après son idée, et il les modifie d'après son idée lorsque, concevant et dégageant en elles quelque caractère notable, il altère systématiquement les rapports

naturels de leurs parties pour rendre ce caractère plus visible et plus dominateur (*I.A.*, 2)

In tal senso, anzi, l'arte è decisamente superiore alla natura, poiché essa traduce:

[...] les figures idéales par lesquelles *l'homme enseigne à la nature comment elle aurait dû le faire* et comment elle ne l'a pas fait (*PH.A.I.*, 14)

L'opera d'arte «a pour but de manifester quelque caractère essentiel [...] *plus complètement et plus clairement* que ne font les objets réels» (*I.A.*, 2):370 «[...] *esprimendo con più forza e con più lucidità* quel che la natura esprime oscuramente» e «*con più energia e con più lucidità* quel ch'ella (la natura) esprime in confuso», aveva, come si è visto, scritto d'Annunzio. Ma la prova più consistente dell'importanza della lezione tainiana si coglie ancor meglio nella dedica prefativa del *Trionfo* a Francesco Paolo Michetti:

Avevamo più volte insieme ragionato d'un ideal libro di prosa moderno che – *essendo vario di suoni e di ritmi come un poema, riunendo nel suo stile le più diverse virtù della parola scritta – armonizzasse tutte le varietà del conoscimento e tutte le varietà del mistero; alternasse le precisioni della scienza alle seduzioni del sogno;* sembrasse non imitare ma continuare la Natura; *libero dai vincoli della favola, portasse alfine in sé creata con tutti i mezzi dell'arte letteraria la particolar vita –*

370 Ma il detto tainiano è ricorrente: cfr., per esempio, ancora *De l'Idéal dans l'Art*: «[...] *dans l'œuvre d'art il* («le caractère») *peut se manifester plus clairement que dans la nature*, et [...] il prend un relief *plus fort* lorsque l'artiste [...] fait converger tous les effets [...]» (*I.A.*, 162).

sensuale sentimentale intellettuale – di un essere umano collocato nel centro della vita universa (*T.M.*, 639)**371**

La natura composita di questa pagina, attraversata per intero da riferimenti stratificati e digesti (da Schopenhauer a Wyzewa, dagli scrittori dell'*Enquête* di Jules Huret a Séailles), non annulla la traccia del percorso logico del Taine, che, gradualmente enunciato e corretto di asserto in asserto nel primo ciclo delle lezioni all'Ecole des Beaux-Arts, condurrà dall'«imitazione» della natura all'«estrazione» dalla natura dell'idea:

1. La conclusion semble donc qu'il faut rester les yeux fixés sur la nature, afin de l'imiter du plus près possible, et que *l'objet de l'art, c'est la complète et exacte imitation* (*PH.A.*, 35);
2. [...] faut-il conclure que l'imitation absolument exacte est le but de l'art? [...] il n'en est pas ainsi (36); [...] *l'imitation exacte n'est pas le but de l'art* (38);
3. *Il faut donc, dans un objet, imiter de très-près quelque chose, mais non pas tout* [...] je réponds d'avance: «Les rapports et les dépendances mutuelles des parties»; [...] *ce* n'est pas la simple apparence corporelle *que vous devez rendre, c'est la logique du corps*; [...] *non le dehors sensible* (42, 43, 45);
4. [...] les œuvres d'art se bornent simplement à reproduire les rapports des parties? Point du tout; car les plus grandes écoles sont justement celles qui altèrent le plus les rapports réels; *l'art a pour but de manifester le caractère capital*, quelque qualité saillante et principale [...] *une manière d'être essentielle de l'objet* (46, 51);

371 Corsivo nell'originale; il tondo in «continuare» è dannunziano, nostro il restante. Si rammenterà che d'Annunzio aveva anticipato a Georges Hérelle parte della dedica michettiana del romanzo: cfr. *Carteggio D'Annunzio – Hérelle*, cit. (*D.M.*, n. 70), XXXVII (16 novembre 1893), pp. 146-147.

5. [...] le propre d'une œuvre d'art est de *rendre le caractère essentiel* [...] aussi *dominateur* et aussi *visible* qu'il se peut [...] (60);
6. [...] nous pouvons [...] résumer ainsi qu'il suit tout notre travail: «*L'œuvre d'art a pour but de manifester quelque caractère essentiel ou saillant, partant quelque idée importante, plus clairement et plus complètement que ne le font les objets réels.* Elle y arrive en employant un ensemble de parties liées, dont elle modifie sistématiquement les rapports» (63-64)

Ora, in che cosa consiste il «caractère essentiel ou saillant» se non in ciò «que les philosophes appellent l'*essence* des choses»? (*PH.A.*, 51; *c.d'A.*)? È questa «essence», dunque, che l'arte ha il compito di «manifester [...] plus clairement et plus complètement» (*PH.A.*, 63-64), come una lucida epifania.372 Similmente, nulla impedisce di scorgere nella «particolar vita – sensuale sentimentale intellettuale – di un essere umano collo-

372 Si noti che lo stesso Séailles a proposito di Leonardo avrebbe scritto: «[...] il veut continuer la nature par la fantaisie [...] Son art le fait disciple et rival de la nature, sachant ce qu'il veut dire, *il peut le dire avec plus de force et de clarté*» (riportato da G. TOSI, *Incontri*, cit., p. 36). Era quanto, del resto, benché non fosse in lui esplicita la fortunata "formula" della «continuazione», che intendeva Walter Pater quando, a proposito di Leonardo, aveva individuato il compito del superiore ingegno dell'artista nel disvelamento dei segreti della Natura: «Nature was "the true mistress of higher intelligences." He plunged, then, into the study of nature […] he brooded over the hidden virtues of plants and crystals, the lines traced by the stars as they moved in the sky, over the correspondences which exist between the different orders of living things, through which, to eyes opened, they interpret each other […]», in W. PATER, *Leonardo da Vinci*, in *Renaissance. Studies in Art & Poetry*, cit. (*VE.I.*, n. 7), p. 107. In buona sostanza, come si osserverà anche nel seguito, la distanza del Taine dalla *koiné* simbolista non era così grande da impedire, a un ingegno come quello di d'Annunzio, un'azione di assorbimento e ricodificazione, in termini di poetica altamente personalizzati, di certi luoghi acutamente intuiti e anche disvolti dal filosofo francese.

cato nel centro della vita universa» (*T.M.*, 639) anche la traccia del principio tainiano della *convergence des effets* nell'opera d'arte, che così insistito compare negli interventi del '92. E non altro che simile «convergenza» significava, infatti, il «MANIFESTARE CONCENTRANDO», quale obiettivo «dell'Arte moderna» attribuito nel '93 all'arte di Michetti:

Si matura intanto, sotto l'assiduo calore della meditazione, l'opera compendiaria nella quale il maestro vuole concentrare le energie essenziali del suo spirito [...] *«MANIFESTARE CONCENTRANDO»: – lo sforzo dell'Arte moderna è indicato in queste due parole* (*S.G.*, 188-189)

E questa era stata la lapidaria sentenza del filosofo:

[...] *l'art tour entier tient en deux paroles: manifester en concentrant* (*I.A.*, 135)[373]

In breve, potrà bene d'Annunzio essersi espresso anche con un luogo di Gabriel de Séailles, ma il concetto e il linguaggio erano già nel Taine.
L'articolo *Una tendenza*, con le sue dichiarazioni di metodo sulla conciliabilità di arte e scienza, particolarmente comprensibili nel caso di chi abbia scritto l'*Episcopo* e l'*Innocente* e abbia nel cassetto *L'Invincibile-Trionfo*, lascia chiaramente intendere che nel 1893 d'Annunzio non aveva ancora del tutto volto le spalle alla «scienza positiva».[374] Sempre in quell'anno lo vediamo riaffermare:

373 Cfr. per tale riscontro anche A. ANDREOLI, *Note* a *S.G.*, cit., che però riferisce il calco tainiano alla successiva (1896) *Nota su Francesco Paolo Michetti*, cit., mentre esso invece compare fin dal 1893, ossia proprio quando è in atto la stesura del *Trionfo*.

374 Così anche G. TOSI, *D'Annunzio et le symbolisme*, cit., p. 231. Tosi, anzi, parla addirittura di 1894, ovvero l'anno dell'uscita del *Giorgione* contiano.

[...] è un puerile errore il credere che le facoltà dell'artista e quelle dello scienziato sieno opposte e inconciliabili (*S.G.*, 204)375

In effetti, proprio il '93 consacrava un esplicito riferimento, dal sapore quasi encomiastico, alle proposizioni fondamentali dell'opera tainiana. L'occasione veniva fornita dal *Caso Wagner*, articolata difesa del maestro tedesco a petto dell'invettiva di Nietzsche contro la modernità decadente della musica wagneriana. La Parte III di questo lungo e complesso intervento, tra i migliori del giornalismo dannunziano, invoca infatti a supporto argomentativo proprio il pensiero del Taine. La forma è quella consueta d'un *résumé* di vari luoghi della *Philosophie de l'Art*, tuttavia strutturato in modo più organico che in precedenza, entro il quale si riprendono le "sintesi" degli articoli fra l'89 e il '92 – dalla *Grande Arte* a *Per il monumento al Generale Garibaldi* e *Per la gloria di un vecchio* – , ma accresciute di nuovi importanti innesti, come quelli della «température morale» e dell'influenza dell'«esprit public», fattori del *milieu* agenti sulla produzione e fortuna dell'opera d'arte. Per facilitare il confronto intertestuale, riportiamo di volta in volta i prelievi tainiani entro parentesi:

Accuse, rampogne, ironie di tal genere sono ormai vanissime e indegne specialmente d'un filosofo, anche se il filosofo [Nietzsche] s'è messo «fuori del suo tempo». Il musico, come il pittore, come il romanziere, come il poeta, come tutti gli artisti che educano e affinano le nostre sensazioni, non è se non un fenomeno irresponsabile. L'opera d'arte è determinata dalle condizioni generali dello spirito e dei costumi presenti nell'epoca («Après avoir examiné [...] la nature de l'œuvre d'art, il reste à étudier la loi de sa production. Cette loi peut [...]

375 *Nella vita e nell'arte. Elogio dell'epoca*, «La Tribuna», 25 giugno 1893, in *S.G.*, 201-207.

s’exprimer ainsi: *L’œuvre d’art est déterminée par un ensemble qui est l’état général de l’esprit et des moeurs environnantes*», *PH.A.*, 77 [*c.d’A.*]; «Dans les divers cas que nous avons examinés, vous avez remarqué d’abord une *situation générale* [...]», *PH.A.*, 153 [*c.d’A.*]). V’è un legame necessario e una rispondenza costante tra i fatti della vita reale e le finzioni che l’arte produce sotto l’influsso di quei fatti («[...] on analyse ce que nous avons appelé l’état général de l’esprit et des mœurs; *on cherche* d’après les règles ordinaires de la nature humaine *les effets qu’un pareil état doit produire sur le public et sur les artistes, partant sur l’œuvre d’art*. On en conclut *une liaison forcée et une concordance fixe* [...]», *PH.A.*, 78). Certe forme d’arte non possono schiudersi se non in una special temperatura morale («En effet, il y a *une température morale* qui est l’état général des mœurs et des esprits [...], *PH.A.*, 84 [*morale* è *c.d’A.*]). Ippolito Taine ha magistralmente dimostrato, in pagine definitive, per quali necessità inoppugnabili in certe epoche e in certi paesi l’arte assume diversi caratteri dominanti e si sviluppi in un senso piuttosto che in un altro. Il secolo mette su tutti gli artefici la sua impronta («Une certaine température morale est nécessaire pour que *certains talents se développent* [...] la température changeant, l’espèce des talents changera [...] et, en général, on pourra concevoir *la température morale comme faisant un choix entre les différentes espèces de talents, ne laissant se développer que telle ou telle espèce*, excluant plus ou moins complètement les autres», *PH.A.*, 85 [*faisant un choix* è *c.d’A.*]). Coloro i quali volessero svolgersi in senso contrario, troverebbero la via chiusa («*Il y a une direction régnante qui est celle du siècle; les talents qui voudraient pousser dans un autre sens trouvent l’issue fermée, et la pression de l’esprit public et des mœurs environnantes les comprime ou les dévie* en leur imposant une floraison déterminée», *PH.A*, 86). Non è possibile resistere alla pressione dello spirito pubblico. Sempre lo stato generale dei costumi determina la specie delle opere

d'arte, tollerando soltanto quelle che gli sono conformi ed eliminando le altre per una serie di ostacoli interposti e di assalti rinnovati ad ogni grado del loro sviluppo («Concluons donc qu'en tout cas compliqué ou simple, *le milieu, c'est-à-dire l'état général des mœurs et de l'esprit détermine l'espèce des œuvres d'art, en ne souffrant que celles qui lui sont conformes, et en éliminant les autres espèces, par une série d'obstacles interposés et d'attaques renouvelées à chaque pas de leur développement*», *PH.A.*, 96)376

E però la strategia impiegata è la medesima che quella degli interventi del '92: in questa sintesi delle «inoppugnabili» argomentazioni del Taine, si voleva lasciar intendere che fossero del filosofo tutte le idee esposte? Detta altrimenti, dove iniziava la riflessione personale dello scrivente? Sicuramente, essa si sarebbe dovuta trovare nel periodo successivo:

Ora, lo sviluppo straordinario della musica nel nostro tempo è promosso da *certe speciali condizioni dello spirito pubblico e corrisponde a certe esigenze, a certe attitudini, a certi sentimenti particolari*. Soltanto alla musica è oggi dato esprimere i sogni che nascono nelle profondità della malinconia moderna, i pensieri indefiniti, i desiderii senza limiti, le ansie senza causa, le disperazioni inconsolabili, tutti i turbamenti più oscuri e più angosciosi che noi abbiamo ereditato dagli Oberman, dai René,

---

376 *Nella vita e nell'arte. Il Caso Wagner*, «La Tribuna», 23 luglio (I), 3 agosto (II), 9 agosto 1893 (III), in *S.G.*, 233-251: III, 249-250. Si rammenti, del resto, che a rendere certi concetti tainiani ancora più accetti a d'Annunzio, poteva essere stato anni addietro proprio il filosofo amico, in special modo con l'articolo *L'arte a Roma. I. Il paesaggio*, comparso sulla «Tribuna» il 2 luglio del 1885, in cui esplicitamente il Conti si richiamava al principio della *température morale*: sarà il primo, in effetti, ad essere rigettato nella recensione al saggio contiano del '94.

dai Jocelyn, dai Guérin, dagli Amiel e che trasmetteremo ai nostri successori.
Riccardo Wagner [...] ha raccolto nella sua opera tutta questa spiritualità e questa idealità sparse intorno a lui [...](*S.G*, 250)

Tuttavia, il nucleo ispiratore – dissimulato dallo snodo argomentativo dell'incipit periodale («*Ora* [...]») – era stato nuovamente il Taine. Illustrando i caratteri della *température morale* del «moment» e la sua incarnazione dominante (*personnage régnant*), il filosofo rilevava come non vi fosse nulla da stupirsi nella comparsa e nella fortuna della musica, che, «étant fondée sur des rapports de sons qui n'imitent aucune forme vivante», è in realtà l'arte meglio rispondente, ai «[...] *besoins* [...]», alle «[...] *aptitudes distinctes»*, ai «[...] *sentiments particuliers*, (*PH.A*., 153; *cc.d'A*.) in cui, proprio come riecheggia d'Annunzio, si riassumeva l'inquieta sensibilità del periodo:

Rien d'étonnant dans l'apparition de *ce nouvel art*; car il *correspond à* l'apparition d'un nouveau génie, celui du personnage régnant, de *ce malade inquiet* et ardent que j'ai tâché de vous peindre [...] c'est à sa sensibilité outrée et raffinée, *c'est à ses aspirations indéterminées et démesurées* que la musique s'adresse. Elle est toute faite pour cet office [...] étant fondée sur des rapports de sons qui n'imitent aucune forme vivante, et *qui,* surtout dans la musique instrumentale, *semblent les rêves d'une âme incorporelle*, *elle convient mieux que tout autre art pour exprimer les pensées flottantes, les songes sans formes, les désirs sans objet et sans limite*, *le pêle-mêle douloureux et grandiose d'un cœur troublé* qui aspire à tout et ne s'attache à rien (*PH.A*, 150-151)

Nel biennio '92-'93, mentre procede all'assimilazione delle sue nuove *auctoritates*, d'Annunzio non darebbe, insomma, alcun segnale di rifiuto della lezione tainiana; al contrario, la presen-

za di citazioni dichiarate, oltre a quelle dissimulate, a supporto della sua poetica militante – la polemica con il Conti in funzione d'un diverso concetto dell'ideale nell'arte, o l'appassionata difesa di Wagner proprio alle soglie del *Trionfo* – starebbe ad indicare una fase, strumentale quanto si voglia, di massima adesione al pensiero del Taine. Un "idillio", tuttavia, che non si ripeterà mai più, almeno per ciò che riguarda la testualità di superficie. Infatti, non è passato neppure un anno dal *Caso Wagner* che la posizione si è completamente rovesciata: nel gennaio del '95, commentando sul «Convito» il *Giorgione* del Conti, d'Annunzio riproduce il *résumé* tainiano utilizzato nell'agosto del '93 apportando consistenti varianti sotto il profilo dei contenuti e dell'ordine distributivo, sì da giustificare la distanza dell'amico dalla «critica scientifica» e al contempo fondare una personale ritrattazione delle tesi tainiane. Pertanto, mentre in precedenza esisteva ambiguità nella demarcazione del territorio testuale, qui è sin troppo evidente come le proposizioni riportate vadano unicamente ascritte ad Hippolyte Taine:

Munito di una più alta (rispetto al Sainte-Beuve) cultura scientifica e di uno spirito straordinariamente penetrante, abile nel tempo medesimo a compiere le più sottili indagini, a trarre dai più diversi documenti le prove del suo asserto [...], Ippolito Taine enuncia la sua famosa legge: «L'œuvre d'art est déterminée par un ensemble qui est l'état général de l'esprit et des mœurs environnantes». E riduce logicamente la storia dell'arte all'officio della storia naturale. Poiché le opere d'arte si trovano ordinate per famiglie nelle pinacoteche e nelle biblioteche come le piante in un erbario e gli animali in un museo, si può bene applicare uno stesso metodo alle une e agli altri, si può ben ricercare ciò che sia un'opera d'arte in genere come si ricerca ciò che sia in genere una pianta o un animale. La legge della selezione si compie nella storia dell'arte come nella bota-

nica e nella zoologia. Una certa temperatura morale è necessaria perchè certe intelligenze si sviluppino. Mutandosi questa temperatura, anche la specie degli ingegni si muterà. L'opera d'arte, dunque, è sempre determinata – oltre che dalla razza e dal suolo – dalle condizioni generali dello spirito e dei costumi presenti nell'epoca. V'è un legame necessario e una rispondenza costante tra i fatti della vita reale e le finzioni che l'arte produce sotto l'influsso di quei fatti. Per necessità inoppugnabili, in certe epoche e in certi paesi l'arte assume diversi caratteri dominanti e si sviluppa in un senso piuttosto che in un altro. Il secolo mette su tutti gli artefici la sua impronta. Coloro i quali volessero svolgersi in un senso contrario troverebbero la via chiusa. Non è possibile resistere alla pressione dello spirito pubblico. Sempre lo stato generale dei costumi determina la specie delle opere d'arte, tollerando soltanto quelle che gli son conformi ed eliminando le altre per una serie di ostacoli interposti e di assalti rinnovati ad ogni grado del loro sviluppo.
Il mirabile ingegno del Taine ha potuto dare a questa dottrina un'apparenza di solidità. (*Note su Giorgione e su la critica*, cit., pp. 298-299; *Beata Riva*, cit., pp. 142-143)

Evidente variazione nella *dispositio*, contemporanea espunzione delle espressioni elogiative che erano nel *Caso Wagner* («Ippolito Taine ha *magistralmente* dimostrato, in pagine *definitive*, per quali necessità *inoppugnabili* in certe epoche [...]», *S.G.*, 249), e presenza di estrapolazioni riduttive e fuorvianti, come quella contenuta nel passo «Poiché le opere d'arte si trovano ordinate per famiglie nelle pinacoteche e nelle biblioteche come le piante in un erbario e gli animali in un museo, si può bene applicare uno stesso metodo alle une e agli altri, si può ben ricercare ciò che sia un'opera d'arte in genere come si ricerca ciò che in genere sia una pianta o un animale. La legge della selezione si compie nella storia dell'arte come nella botanica e nella zoologia». In breve, una sgraziata ricucitura dei

loci fondamentali dell'argomentazione tainiana, la mortificazione di quel grande sviluppo dimostrativo che aveva dato corpo alla fatica d'uno studioso d'ampia visione, sincero amante dell'umanità e di tutte le sue forme, un uomo che, al di là degli schemi vistosi della cultura e del linguaggio della sua generazione, era anche poeticamente mosso dall'intuizione delle profonde *correspondances*, altrimenti *convergences*, regolanti l'*essence des choses*, rapporti che la scienza avrebbe dovuto illuminare o «estrarre» alla luce indicando «la *méthode*», ma «rien de plus»377; senza dogmatiche sovrimpressioni, dunque, a quella che restava la grande prerogativa dell'ingegno umano: l'essere artefice d'opera d'arte. La «méthode», ricognitiva e nulla più, essendo concepita su d'un dominio separato, risultava invece a vantaggio dell'arte stessa, la cui superiorità sulla natura era stata dal Taine progressivamente individuata e disvolta: dall'iniziale, si è visto, nucleo ragionativo della *Philosophie de l'Art* sino all'aperta dichiarazione più volte richiamata nell'*Idéal dans l'Art*: «En cela, *l'art est encore supérieur à la nature*», «Ici encore *l'art est supérieur à la nature*» (*I.A.*, 128, 133).

Certo, in quella fine secolo, Hippolyte Taine non era più *trendy*: su ciò i «nobili spiriti», l'«Angelo» e l'«Arcangelo», potevano anche trovarsi armoniosamente d'accordo, ma sembra ben strano che d'Annunzio non avesse compreso l'intenzione profonda di questo maestro d'estetica mosso da una viva aspirazione platonizzante – ben condivisa sappiamo dal Conti, sia pure con svolgimenti diversi –, che lo aveva indotto a speciale ammirazione per l'arte greca e, in ciò che que-

377 «*La méthode moderne* que je tâche de suivre, et qui commence à s'introduire dans toutes les sciences morales, consiste à considérer les œuvres humaines et en particulier les œuvres d'art comme des faits et des produits dont il faut marquer les caractères et chercher les causes; *rien de plus*. Ainsi comprise, la science ne proscrit ni ne pardonne; elle constate et elle explique»: *PH.A.*, 20-21.

sta potesse ricordare gli artefici antichi, per l'arte italiana del Rinascimento, soprattutto la fiorentina e la veneziana; autore, nei suoi taccuini di viaggio, di una *peinture en prose* per nulla inferiore a quello dei Goncourt dell'*Italie d'hier*,378 al contrario, per ciò che ad esempio riguarda le pagine su Venezia, la sua storia, la sua arte, a costoro superiore decisamente, poiché scrittura, la sua, disegnantesi nell'ambito di un impressionismo sensoriale quasi mai fine a se stesso o compiaciuto, sempre invece sorretto da profonda conoscenza dei referenti culturali e ambientali, ossia proprio di quei «fatti della vita reale» che il recensore del saggio contiano su *Giorgione*, poi prefatore della *Beata Riva*, aveva condannato. Non si può concordare, dunque, con la valutazione riduttiva espressa già nelle *Note* del '95 anche sull'autore del *Voyage en Italie*. Infatti, subito dopo il panorama "scorciato" dell'opera filosofica, così si legge a proposito del taccuino veneziano:

Anch'egli, per fortuna, ci dà le sue più belle e più veementi pagine quando si limita a ricomporre con tutti i mezzi della parola scritta l'emozione sincera suscitata in lui dalla presenza di una grande opera. Leggete, per esempio, il suo inno al Tintoretto, nel *Voyage en Italie*. Qui la rivelazione folgorante del genio lo colpisce di meraviglia e di terrore come un prodigio; *ed egli*

---

378 In effetti è «ora di eliminare le etichette con cui Taine è stato definito [...] Sotto la rigidezza dell'analisi, al di là di quello "spirito di sistema" che, secondo Huysmans, fa di Taine un "dottrinario dell'arte", uno che misura il bello con il compasso e la squadra, la penna vibra come il pennello; Taine è un colorista. *La plume et le pinceau* è il binomio dei Goncourt, di Huysmans, dei simbolisti [...] Il giovane Taine scriveva che i veri sensualisti sono i positivisti. Il cervello è un organo meraviglioso dove si raccoglie tutto, ogni sensazione e ogni emozione»: P. LOMBARDO, *Taine scrittore*, in H. TAINE, *Étienne Mayran*. Prefazione di Paul Bourget, a cura di Patrizia Lombardo, Milano, Adelphi, 1988, (pp. 141-178) pp. 172-173.

dimentica la sua scienza per abbandonarsi tutto al torrente di gioia.(*N.G.*, 299; *B.R.*, 143)

In realtà il Taine della sua «scienza» nulla aveva dimenticato: era, bensì, proprio la profonda conoscenza dell'«état général de l'esprit et des mœurs environnantes» ad alimentare in lui l'entusiasmo per l'arte veneziana. Ciò che d'Annunzio, in una sorta di crocianesimo *avant-lettre*, fa mostra di ritenere zavorra alla comprensione del fenomeno artistico costituiva presso il Taine l'armoniosa congiunzione di saperi e di forme della sensibilità solo all'apparenza separati, nella realtà, come ricaviamo dall'*Idéal dans l'Art*, profondamente connessi, altrettante vie di apprensione dei «caractères [...] profonds, intimes, originels, fondamentaux» (*I.A.*, 26), che, sottostanti alla storia dell'individuo e della società, costituiscono quel «fond national toujours intact et persistant» al di là di ogni mutamento individuale e collettivo, come un «granit primitif» in cui si sarebbero rappresi «les caractères de peuples» (*I.A.*, 40). Questa era la sua visione e d'Annunzio ben la conosceva, dal momento che le pagine dell'*Idéal dans l'Art* gli erano perfettamente note fosse solo per costituire la sede del principio, ricorrente nel filosofo e tanto sfruttato dal nostro giornalista, del «convergere» fra contenuti, materiali e mezzi dell'operare artistico, in letteratura come in pittura, in architettura come nella scultura e nella musica stessa. Né è, questa, la sola ingiustizia deliberatamente recata al maestro francese. Un'altra balza agli occhi, quando, nelle *Note su Giorgione* e poi nel *Ragionamento*, d'Annunzio commentava:

Il mirabile ingegno del Taine ha potuto dare a questa dottrina un'apparenza di solidità [...] Ma non tien conto alcuno degli innumerevoli casi che, nella storia delle arti, contraddicono allo spirito delle leggi *ch'egli ha creduto estrarre dalle profondità*

misteriose in cui il più alto fenomeno della vita ha la sua origine (*N.G.*, 299; *B.R.*, 143)

D'Annunzio sembra aver qui dimenticato che, quale studioso dei meccanismi dell'*intelligence*, il Taine era ben consapevole dell'impossibilità di risolvere il mistero della psiche umana. Lungi da facili trionfalismi sulle possibilità della scienza, le pagine dell'ampio trattato del 1870 sono costellate dal rilevamento delle tante «profondità misteriose» che stanno alla base delle nostra vita percettiva. Così, nel passaggio dall'immagine sensoriale, «vague et mobile», suggerita dal segno linguistico, all'«extrait précis et fixe», il concetto «noté par le nom», si afferma essere «un abîme» che cela un fermentante «monde obscur»:

Au-dessous des images et des expériences, sorte de végétation qui vit au grand jour, il est un monde obscur d'impulsions, de répugnances, de chocs, sollicitations ébauchées, embrouillées, discordantes*, que nous avons peine à distinguer et qui cependant sont la source intarissable et bouillonnante de notre action. Ce sont ces innombrables petites émotions, qui [...] se résument en une impression d'ensemble, par suite [...] en une expression (*INT.*, I, 32)*

O come quando, nel fondamentale libro dedicato all'analisi delle sensazioni, si dichiara che

On ne sait pas en quoi consiste la *sensation elle-même* (*ibi*, 197)

Infatti, per quanto si possa avanzare nel campo della conoscenza, si dovrà ammettere che

Il semble [...] qu'elles (les sensations) échappent à la science [...]

poiché

[...] ces progrès, si grands qu'on les imagine, n'ajoutent rien à notre idée des sensations; ils nous éclairent sur leurs conditions, et non sur elles (*ibi*, 198-199)

Era certo anche il fascino del mistero irrisolto e irrisolvibile a muovere la ricerca dello studioso positivista, quasi un'ammirata sfida all'ignoto. Non può non sconcertare, dunque, come d'Annunzio, che ben conosceva il trattato tainiano e che con ogni probabilità ne aveva colto la lezione generale nell'*Innocente*, potesse ascrivere a un ingegno tanto avvertito l'intenzione di penetrare per semplice via di «leggi» il fenomeno della creazione artistica.
Inoltre, riportava d'Annunzio, Angelo Conti nella *Beata Riva* aveva affermato che

L'artista alla vigilia del capolavoro si è già trasformato, si è già identificato con la natura; egli opera senza coscienza, è uno strumento cieco mosso da una mano invisibile. *Ma la natura che per sé sola non può giungere all'idea, come con le sue forme non può giungere allo stile, aiutata dall'artista* vede realizzato ciò che era nelle sue aspirazioni, e si vede superata nell'opera del genio. Il capolavoro del genio è la natura continuata nelle sue aspirazioni verso la bellezza (*N.G.*, 295; *B.R.*, 141)

Fra Platone, Schopenhauer e Séailles, era in questo e altri passi del trattatello una fusione di *topoi* dell'estetismo decadente. Tuttavia anche il Taine, pur partendo da diversi principi, era giunto a simili conclusioni. Quel «caractère fondamental», che

costituisce l'essenza profonda delle cose, non ha invero lasciato nella realtà «une empreinte» così profonda da rendersi visibile. Toccherà dunque all'arte, con le sue limpide epifanie, venire in aiuto della natura:

Dans tous ces détails de la vie ordinaire [...] vous verrez les effets du caractère fondamental qui s'est imprimé dans le climat et dans le sol, dans le végétal et dans l'animal, dans l'homme et son œuvre, dans la société et l'individu [...] C'est lui que l'art a pour but de mettre en lumière, et *si l'art entreprend cette tâche, c'est que la nature n'y suffit pas*. Car dans la nature le caractère n'est que dominant; il s'agit dans l'art de le rendre dominateur [...] *Ce caractère* [...] *n'a pu s'enfoncer par une empreinte assez forte et assez visible dans les objets qui portent sa marque. L'homme sent cette lacune, et c'est pour la combler qu'il invente l'art* [...]
Par toutes ces insuffisances la nature appelait l'art à son aide; elle n'avait pu assez marquer le caractère; il fallait que l'artiste la suppléât (*PH.A.*, 56-57, 59)

o, più precisamente, nel caso dei grandi scrittori sarà proprio lo *stile* a determinare la superiorità dell'arte sulla natura:

[...] une phrase prononcée est un ensemble de puissances qui remue à la fois dans le lecteur l'instinct logique, les aptitudes musicales, les acquisitions de la mémoire, les ressorts de l'imagination, et, par les nerfs, les sens, les habitudes, ébranle tout l'homme. *Il faut donc que le style s'accommode au reste de l'œuvre; il y a là une dernière convergence, et sur ce terrain l'art des grands écrivains est infini* [...] *Ici encore l'art est supérieur à la nature* (*I.A.*, 133)

Ora, commentando il pensiero dell'autore della *Beata Riva*, osservava d'Annunzio:

[...] s'intende bene come – per dare il carattere esterno a questa continuazione ideale, a questa proiezione della vita verso l'idea – l'artefice non abbia altro mezzo che lo stile. *Soltanto lo stile può rendere le forme di un'opera d'arte superiori alle forme della natura* e fissarle per l'eternità (*B.R.*, 141)

e aggiungeva:

Ma, poiché lo stile fu creato dai Greci e poichè esso ricorre spontaneo alla mano d'ogni sommo artefice sul punto di generare e *imprime i suoi caratteri* ad ogni capolavoro in ogni tempo, appare evidente che anche *l'arte futura dovrà la sua elevazione al rinnovato insegnamento di quelli antichi maestri i quali riuscirono ad esprimere nella forma più alta e più pura* tutti i pensieri e tutte le aspirazioni di nostra stirpe (*ib.*)

Indubbiamente, ciò rispondeva al pensiero del Conti, convinto assertore dell'assoluto primato dell'arte greca, per il quale ogni «rinnovamento non è [...] se non un ritorno dell'antico spirito», come sarebbe avvenuto nel Quattrocento con Giovanni Bellini e Giorgione. Nondimeno, l'assolutezza dell'artefici antichi e l'esemplare universalità del loro insegnamento erano *loci* prediletti dall'autore della *Philosophie de l'Art*:

Pendant trois ou quatre cents ans ils (i Greci) ont [...] corrigé, épuré, développé leur idée de la beauté physique [...] le modèle idéal du corps humain [...] c'est d'eux que nous l'avons reçu. Quand, au sortir de l'âge gothique, Nicolas de Pise et les premiers sculpteurs quittèrent les formes grêles, osseuses et laides de la tradition hiératique, *c'est sur de bas-reliefs grecs* [...] *qu'ils prirent exemple*; *et si aujourd'hui* [...] *nous voulons*

retrouver quelque ébauche de la forme parfaite, c'est dans ces statues, monuments de la vie gymnastique, oisive et noble, *que nous allons chercher nos enseignements* (*PH.A.*, 112)

Un Taine, dunque, ben digesto quello di d'Annunzio, a dispetto d'ogni ritrattazione ufficiale. In realtà, la liquidazione di un'*auctoritas* attraverso mutamenti di posizione repentini, tempestivamente cogliendo le opportunità d'un nuovo tracciato speculare – effettivo o solo personalmente intravisto –, non stupisce in d'Annunzio: era la direzione della sua stessa «multanimità». Giunto a fronteggiare la necessità, dopo il *Trionfo* divenuta affatto ineludibile, d'una definitiva uscita dalle sacche del realismo ottocentesco, l'autore dell'antiromanzo, dell'«opera» che nel '95 egli nutriva, «ancóra informe», dentro di sé, doveva aver ricevuto «un fiero sussulto di vita»379 dalla frequentazione amicale del pensiero contiano, composita e raffinatissima sintesi derivata «[...] da Platone, Emanuele Kant e da Arturo Schopenhauer»,380 ma che, eredità naturale in chi come il Conti fosse nato negli anni Sessanta e per di più avesse studiato medicina, recava più d'una traccia dell'eredità positi-

379 *Il fuoco*, in *Prose di romanzi*, cit., qui *F.*, 244. Il contesto narrativo è quello della celebre orazione tenuta da Stelio in Palazzo Ducale dinnanzi alla «smisurata chimera occhiuta»: «E troppo gli parve lieve quella prova ch'egli compiva; poiché mosso dal soffio della folla il suo spirito si stimò capace di generare finzioni gigantesche. *E l'opera ch'egli nutriva entro di sé, ancóra informe, ebbe un fiero sussulto di vita* [...]». Ma questo *fiero sussulto* può già ben attribuirsi alla lettura del *Giorgione* e ai continui colloqui con Angelo, che stava al contempo maturando la *Beata riva*: *Critica artifex additus artifici*, insomma.

380 Cfr. A. CONTI, *La beata riva*, cit., p. 5: «Le cose da me scritte nel presente lavoro derivano da Platone, da Emanuele Kant e da Arturo Schopenhauer, e sono dirette principalmente ai pochissimi i quali, da abitudini meditative, da preparazione di studii e da affinità di sentimento e di intuizione, siano disposti a comprenderle e a riconoscerle per vere».

vista,381 e che dunque, nel suo complesso, poteva agevolare la fatica della mediazione intertestuale dannunziana. Le proposizioni della *Beata riva*, note a d'Annunzio ancor prima della pubblicazione, e già l'autoriflessione attuata sotto forma di recensione critica al saggio contiano del '94, gli avevano fornito suggestioni profonde, sollecitando l'attivazione di «una energia libera e oscura come un istinto, sorta dalle profondità della sua inconsapevolezza e operante con un processo occulto non verificabile»382. Ma abbracciare la linea dell'estetismo contiano, con tutto ciò che culturalmente esso significava, imponeva la rimozione in superficie di altre *auctoritates*, come il Taine, appunto, o almeno di quella parte della sua opera che non fosse agevolmente riplasmabile nel sopraggiunto clima dello spiritualismo fine secolo. In realtà il positivismo tainiano era assai sfaccettato e complesso. Molti luoghi di questo pensiero si presentavano, per loro costituzione, riutilizzabili e riscrivibili anche entro la fucina del simbolismo di un esteta decadente, mae-

381 «Di D'Annunzio, Conti è più giovane di tre anni. Nato a Roma nel 1860, è figlio di un professore liceale di buona cultura [...] Studiando dai Padri francesi, impara la lingua per eccellenza della cultura europea dell'Ottocento, cui aggiunge una robusta conoscenza del greco e del latino. Frequenta poi la facoltà di medicina, ed è vicino alla laurea (con una tesi sulle malattie nervose) quando decide di abbandonare la carriera scientifica per quella umanistica. È il segno che la crisi del positivismo serpeggia nella Roma "bizantina"»: P. GIBELLINI, *Introduzione* ad A. CONTI, *La beata riva*, cit. (*D.M*., n. 68), p. XI. Tuttavia, tracce di luoghi scientisti, positivisti e tainiani sono, avvertiva G. ZANETTI (*Estetismo e modernità. Saggio su Angelo Conti,* cit., *D.BM*., n. 42) visibili nel Conti: cfr. in particolare pp. 117-118, in cui si evidenzia come gli studi medici, certo avversi alle «tentazioni irrazionalistiche» del filosofo umanista, vengano però assunti «come elemento costante di autorappresentazione», e non solo «a guisa di consolazione ironica», bensì, talvolta, di «proclamazione solenne» (p. 118). È, comunque, una dimostrazione di quell'ambivalenza tipica della cultura *fin de siècle* di cui anche d'Annunzio fu direttamente partecipe.

382 *F.*, 238.

stro di arte e di vita, di contemplazione e azione al tempo stesso, qual era Stelio Èffrena. In effetti, certe proposizioni muoventi dalla *koiné* contiano-schopenhaueriana del *Fuoco*, insistenti sul «lavorìo» creativo del cervello «organo inconscio» e «cieco istrumento», non contraddicono affatto, almeno in linea di principio, gli asserti tainiani sull'oscurità della nostra psiche. Non li contraddicono, ancora, per convertirli in svolgimento estetizzante, quei passi, fondamentali come manifesto di metaletteratura o campioni d'autoreferenzialità, in cui Stelio riflette sulla natura delle «imagini»:

Ah, le imagini! — esclamò il poeta, tutto invaso dal calore fecondo. — *A Venezia*, come non si può sentire se non per modi musicali così *non si può pensare se non per imagini. Esse vengono a noi da ogni parte innumerevoli e diverse, più reali e più vive delle persone* che ci urtano col gomito nella calle angusta [...] Talune sono tiranniche, come amanti imperiose, e ci tengono lungamente sotto il giogo del loro potere. Altre si presentano tutte chiuse in un velo come le vergini o strettamente fasciate come i pargoli, e soltanto colui che sa lacerare quegli involucri può elevarle a vita perfetta. Stamani, al risveglio, la mia anima ne era già tutta ingombra; e somigliava a un bell'albero carico di crisalidi (*F*., 203),

o, in accordo con il Conti, sul fenomeno continuo e involontario della creazione:

Egli era giunto a compiere in sé stesso l'intimo connubio dell'arte con la vita e a ritrovare così nel fondo della sua sostanza *una sorgente perenne di armonie*. *Egli era giunto a perpetuare nel suo spirito, senza intervalli, la condizione misteriosa da cui nasce l'opera di bellezza* e a trasformare così d'un tratto in specie ideali tutte le figure passeggiere della sua esistenza volubile (*F*., 205)

Invero, alla natura, alla formazione e alla varia tipologia delle «images» il Taine aveva dedicato il secondo *Livre* del primo volume dell'*Intelligence*, non trascurando l'analisi di quei casi in cui la «vision mentale» poteva acquistare «tous les caractères d'une vision physique». Non solo i soggetti disturbati, egli ricorda, ma anche gli artisti sono posseduti e sopraffatti – come Èffrena-d'Annunzio, appunto – dal potere delle immagini. Così era avvenuto a «le plus lucide des romanciers modernes»:

Mes personnages imaginaires, m'écrit le plus exacte et le plus lucide des romanciers modernes, *m'affectent* [*c.d'A.*], me *poursuivent* [*c.n.*], ou plutôt, c'est moi qui suis en eux. Quand j'écrivais l'empoisonnement d'Emma Bovary, j'avais si bien *le goût d'arsenic dans la bouche* [*c.d'A.*], j'étais si bien empoisonné moi-même, que je me suis donné deux indigestions coup sur coup, deux indigestions très-réelles, car j'ai vomi tout mon dîner (*INT.*, I, 94)

Hantise, afferma poi il critico, che già dominava Balzac:

[...] *il est hanté de ses personnages*, il en est obsédé, il en a la vision; ils agissent et souffrent en lui, si présents, si puissants, que désormais ils se *développent d'eux-mêmes avec l'indépendance et la nécessité des êtres réels* [...] *Le personnage* alors se détache de l'artiste, *s'impose à lui*, *le mène*, et l'intensité de l'hallucination est la source unique de la verité (*N.E.*, 76-77)383

383 È il bellissimo e ampio saggio dedicato a Balzac nei *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, cit. (n. 2), pp. 50-140 dell'ed. Hachette del 1896. L'opera, comprendente i ritratti più vari, da La Bruyère a Marco Aurelio, da Jefferson a Racine, è attestata al «Vittoriale» nell'edizione del 1914 (Stanza del Monco, XVIII, 17/A): l'esemplare presenta numerosi segni di lettura.

E, per descrivere il processo dell'ispirazione creatrice presso questo grande, il Taine ricorreva a un paragone che curiosamente rammenta la similitudine delle *imagini – crisalidi* impiegata da Stelio Èffrena:

[...] l'inspiration est une divination.
Vous avez vu parfois une lourde chenille aux pattes multipliées, aux dents infatigables, s'endormir et se transformer dans l'épais réseau qu'elle s'est tissé; il en sort péniblement un papillon *pesant*, *empêtré et nourri par les débris de sa chrysalide*, et que ses ailes magnifiques et énormes emportent plus haut de l'air. Tel est Balzac [...][384]

[Stamani, al risveglio, *la mia anima ne era già tutta ingombra*; e somigliava a un bell'albero *carico di crisalidi* (*F*., 203)]

Poiché, come per d'Annunzio, già per il Taine tratto primario dell'arte è il suo carattere involontario, naturale risultato della *συμπάθεια* che pone il creatore in rapporto di spontanea, armonica immedesimazione con la profondità delle cose:

Dans l'artiste, *c'est* la sensibilité délicate, *la sympathie vibrante*, *la reproduction intérieure et involontaire des choses*, la subite et originale compréhension de leur caractère dominant avec *la génération spontanée de toutes les harmonies environnantes* (*I.A.*, 83)

[Egli era giunto a *compiere in sé stesso l'intimo connubio dell'arte con la vita* e a ritrovare così *nel fondo della sua sostanza una sorgente perenne di armonie* (*F*., 205]

Infine, il richiamo, entro l'orazione di Stelio, alle

384 *Ibi*, pp. 78-79.

[...] *concordanze* indefinite che correvano *fra quelle forme create* dall'arte umana *e le qualità dell'atmosfera naturale* ov'élleno si perpetuavano (*F*., 241)385

suona come un adattamento al nuovo clima idealizzante, specie contiano, delle acute osservazioni, tra le più belle del *Voyage en Italie*, sul paesaggio veneziano e il suo influsso sull'opera d'arte:

Non-seulement Venise est une cité distincte, différente de toutes les autres en Italie, libre dès l'origine et pendant treize cents ans, mais encore elle est un pays distinct, différent de tous les autres en Italie, avec un sol, un ciel, un climat, une atmosphère propres. Comparée à Florence, qui est l'autre centre, c'est un monde aquatique à côté d'un monde terrestre. Le champ de la vision n'y est pas le même pour l'homme. Au lieu de contours nets, de tons sobres, de plans immobiles, ce que l'œil rencontre incessamment, c'est d'abord ne surface mouvante et brillante, un rejaillissement de lumière varié et continu, un mélange délicieux de tons veinés et fondus qui se continuent sans limite fixe dans leurs voisins; c'est en outre une gaze de vapeur molleque l'évaporation incessante soulève de l'eau pour envelopper les formes, bleuir les lointains et déployer dans le ciel les grands nuages [...] Dans un pays sec, ce qui doit frapper les yeux, c'est la *ligne*; dans un pays humide, c'est la *tâche* [*cc.d'A*.]. On l'a bien vu en Flandre et en Hollande [...] Pareillement *à Venise* [...] *l'œil*, comme à Anvers et Amsterdam, *s'est trouvé coloriste. La preuve en est dans la première architecture des Véni-*

385 «L'eloquenza del poeta era secondata dalle espressioni di tutte le cose circostanti: essa pareva riprendere e continuare i ritmi a cui obbedivano tutta quella forza e tutta quella grazia effigiate; essa pareva riassumere le concordanze indefinite che correvano fra quelle forme create dall'arte umana e le qualità dell'atmosfera naturale ov'élleno si perpetuavano»: *F*., 241.

tiens, dans ces bigarrures de porphyre, de serpentine et de marbres précieux qui incrustent leurs palais [...] dans la vivacité et l'éclat de leur plus ancienne peinture nationale (*V.I*, II, 399-401)

tanto più che a questo passo puntualmente rinvia la pittorica nota del *Fuoco* su Palazzo Dario:

Lo strepito di un'acclamazione sorse dal traghetto di San Gregorio, echeggiò pel Canal Grande ripercotendosi *nei dischi preziosi di porfido e di serpentino che ingemmano la casa* dei Dario inclinata come una cortigiana decrepita sotto la *pompa dei suoi monili* (*F.*, 198)

In effetti, le riprese *letterali* dal Taine che si occultano in certe descrizioni del *Fuoco* muovono soltanto dalla *palette* raffinatissima, più facilmente assimilabile alla tecnica del "dipingere con le parole" esperita nell'«antiromanzo», del taccuino veneziano del *Voyage*: segno, anche questo, del rigetto della temperie culturale promossa da quel padre del realismo ottocentesco che, in sede di romanzo, era stato il positivismo, persino là dove tale temperie – qui interpretata con voluta cecità – si fosse espressa nella sua formulazione più aperta e problematica, come quella, appunto, del Taine filosofo, storico e studioso di scienze. Non a caso, nelle medesime assunzioni dal *Voyage*, d'Annunzio procede in modo sintomatico, espungendo o retoricizzando quanto sappia di scienza entro uno svolgimento unicamente prezioso. Così è avvenuto per i richiami d'ordine storico, botanico e zoologico presenti nelle descrizioni tainiane di Santa Maria della Salute e del Palazzo Ducale. Scriveva infatti il Taine:

Le canal tourne, et l'on voit s'élever de l'eau, comme une riche végétation marine, *comme unsplendide et étrange corail blan-*

châtre, Santa-Maria della Salute avec ses dômes, ses entassements de sculptures, son fronton chargé de statues; plus loin, sur une autre île, San-Giorgio Maggiore, *tout arrondi et hérisseé, comme une pompeuse coquille de nacre* (*V.I.*, II, 322)

Comme un diamant unique au milieu d'une parure, le palais ducal efface le rest [...] *On a point vu d'architecture semblable* [...] *Toutes les habitudes de l'œil sont renversées, et avec une surprise charmante on voit ici la fantaisie orientale poser le plein sur le vide* [...] Une colonnade à fûts robustes en porte une seconde toute légère, dentelée d'ogives et de trèfles, et sur cet appui si frêle s'étale un mur massif de marbre rouge et blanc [...] Au-dessus, une corniche de pyramides évidées, d'aiguilles, de clochetons, de festons, découpe le ciel de sa bordure, et *cette végétation de marbre hérissée*, épanouie, au-dessus des tons vermeils ou nacrés des façades, fait penser *aux riches cactus qui, dans les contrées d'Afrique et d'Asie où elle est née, entremêlaient les poignards de leurs feuilles et la pourpre de leurs fleurs* (*ibi*, 325-326)

e invece riecheggerà d'Annunzio:

Emergeva su la sua propria ombra glauca il tempio ottagonato [...] con la sua cupola, con le sue volute, con le sue statue, con le sue colonne, con i suoi balaustri, sontuoso e strano come *un edificio nettunio construtto a similitudine delle tortili forme marine, biancheggiante in un color di madreperla* su cui diffondendosi l'umida salsedine pareva creare nelle concavità della pietra qualche cosa di fresco, di argenteo e di gemmante onde suscitavan esse *un'imagine vaga di schiuse valve perlifere su le acque natali* (*F.*, 201)

Un nuovo clamore, più forte e più lungo, si levò tra le due tutelari colonne di granito mentre la bissona approdava alla Piaz-

zetta popolosa. La folla nera e densa nella pausa ondeggiando, i vani delle logge ducali si riempivano d'un confuso romorio *simile al rombo illusorio che anima le volute delle conche marine*. Poi, d'un tratto, risaliva nell'aria lucida il clamore, si frangeva su per *la snella foresta marmorea*, superava le fronti delle alte statue, attingeva i pinnacoli e le croci si disperdeva nella lontananza crepuscolare (*F.*, 199)386

Con simili (inevitabili) riduzioni, echi letterali del Taine sono diffusamente attestati nel romanzo veneziano: tutti, comunque, prelievi dal *Voyage*.[387] Rappresenta dunque una sicura eccezione la ripresa nel *Fuoco* d'un passo della *Philosophie de l'Art*, che si vede dedicato alla statuaria quale espressione dell'«art central de la Grèce»: reminiscenza ben riconoscibile, seppur trattata seconde le consuete modalità destoricizzanti. In effetti, Guy Tosi segnala come il taccuino dannunziano del viaggio in Grecia nell'estate del '95 rechi precise tracce di quest'opera del Taine.388 Di due anni posteriore al diario ellenico, il *Taccuino* XVI, confluito per buona parte nel *Fuoco*, oltre alle impressio-

---

386 Ambedue i prelievi, rispondenti a *V.I.*, II, 322 e 325-326, si trovano segnalati in G. TOSI, *D'Annunzio, Taine et Paul de Saint-Victor*, cit., pp. 19-20.

387 Di tali prelievi, unitamente alla presenza di altri influssi d'oltralpe, si è fornita esemplificazione nel precedente *Da Venezia all'Île de France:* Il fuoco *e il genere della "peinture en prose"*, *passim.*

388 G. TOSI, *art. cit.*, pp. 23-28. Si osservi, però, che Tosi fa qui riferimento all'edizione di Hachette (Paris 1917, tt. 2), in cui *Philosophie de l'Art* risponde al complesso delle *leçons* tenute presso l'Ecole des Beaux-Arts e pubblicate dapprima singolarmente: *Philosophie dans l'Art*, Paris, Germer Baillière, 1865; *Philosophie de l'Art en Italie*, Paris, G. Baillière, 1866; *De l'Idéal dans l'Art*, Paris, G. Baillière, 1867; *Philosophie de l'Art dans les Pays-Bas* e *Philosophie de l'Art en Grèce,* Paris, G. Baillière, 1869, successivamente raccolte sotto questo titolo e per la prima volta pubblicate da Hachette nel 1881. Le citazioni dello studioso provengono perciò dalla *Philosophie de l'Art en Grèce*.

ni veneziane racchiude una celebre descrizione del paesaggio della Brenta che farà da sfondo alla sciagurata visita di Stelio e Foscarina alla Villa Pisani. Tra le note di maggior rilievo sarà l'affoltarsi delle statue delle antiche ville signorili, malinconiche testimonianze del «lusso della vita anteriore»:

A Fusina la riva bassa, le case.
Il tram costeggia la Brenta che ha l'aspetto d'un canale tra argini verdi. Appaiono le ville, le rovine: prima la Villa Foscara, disabitata. *Rimangono qua e là le statue. Statue sui pilastri dei cancelli, statue nel mezzo di un orto, tra i cavoli. Statue su i muri di cinta*.
Le ville sono state restaurate, trasformate in case volgari, abitate da gente modesta; ma le statue testimoniano il lusso della vita anteriore (*T*., 221)389

Il dato è trapassato nel *Fuoco*, ma all'interno d'un complessivo scarto in senso aulicizzante, basato sulla figura della congerie unitamente a un cospicuo impiego dello stile nominale. E le «statue», da nostalgiche testimoni del passato a petto del degrado moderno, sono ora divenute il «popolo disperso» d'una detronizzata mitologia:

Dalla Foscara alla Barbariga le ville patrizie [...] si disgregavano nell'abbandono e nel silenzio [...] I muri di cinta erano abbattuti, rotti i pilastri, contorti i cancelli, invasi dalle ortaglie i giardini. Ma qua, là, da presso, da lungi, ovunque, nei frutteti, nelle vigne, tra i cavoli argentati, tra i legumi, in mezzo ai pascoli, su i cumuli di concime e di vinaccia, sotto i pagliai, alla soglia dei tugurii, ovunque per la campagna fluviàtile *s'alzavano* ***le statue*** *superstiti. Erano innumerevoli*, ***erano un popolo*** *disperso*, ancóra bianche, o grige, o gialle di licheni, o verdastre di muschi, o maculate, e in tutte le attitudini e con

389 Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Taccuini* (*T.*), cit. in *D.M.*, n. 1.

tutti i gesti, *Iddie, Eroi, Ninfe, Stagioni, Ore*, con gli archi, con le saette, con le ghirlande, con le cornucopie, con le faci, con tutti gli emblemi della potenza, della ricchezza e della voluttà [...] (*F.*, 410-11)

In realtà, fra le due redazioni, la sobria, quasi spoglia, stesura del *Taccuino* e l'intensissima ri-creazione del romanzo, è intercorsa la lezione d'una tra le più suggestive pagine della *Philosophie de l'Art* in cui si descrivono i resti grandiosi della città di Delfi e l'enorme spoliazione della statuaria greca destinata a *popolare* Roma e la campagna romana. Nella maniera tipica del Taine, il passo fonde sensibilità poetica, erudizione e argomentazione storico-filosofica:

Les hommes de ce temps ont observé le corps nu et en mouvement au bain, dans les gymnases, dans les danses sacrées, dans les jeux publics. Ils ont remarqué et préféré celles de ses formes et de ses attitudes qui manifestent la vigueur, la santé et l'activité [...] la forme abstraite et pure [...] la blancheur immobile des pacifiques et augustes effigies en qui le genre humain reconnaît ses héros et ses dieux. Aussi bien, la statuaire est l'art central de la Grèce [...] aucun n'a si bien exprimé la vie nationale; aucun n'a été si cultivé et si populaire. *Autour de Delphes, dans les cent petits temples qui gardaient les trésors des cités,* ***«tout un peuple*** *de marbre, d'or, d'argent, de cuivre, d'airains, de vingt airains divers et de toute teinte, des milliers de morts glorieux, en groupes irréguliers, assis, debout, rayonnaient, véritables sujets du Dieu de la lumière* (1).»390 *Quand plus tard Rome eut dépouillé le monde grec, l'énorme ville eut*

390 Nota del Taine a piè di pagina: «Michelet, *Bible de l'humanité*, p. 205», *PH.A.*, 114. In effetti, la fantasia dannunziana sembra essere stata alquanto sollecitata dalla figura della congerie che regola questa citazione. Nel testo, le evidenziazioni in corsivo e in neretto sono nostre.

son ***peuple de statues*** presque égal à sa population des vivants. Aujourd'hui, après tant de destruction et de siècles, *on estime qu'on a retiré de Rome et de sa campagne plus de soixante mille statues.* On n'a jamais revu une pareille floraison de la sculpture, une si prodigieuse abondance de fleurs, de fleurs si parfaites, une pousse si aisée, si continue et si variée; vous venez d'en trouver la cause en creusant le terrain de couche en couche, et en remarquant que toutes les assises du sol humain, institutions, mœurs, idées, ont contribué à la nourrir (*PH. A.*, 111, 113-115)

Vivo in lui il ricordo della visita a Delfi,391 ma prima ancora affascinato dalle pagine tainiane sulla perfezione dell'arte greca, d'Annunzio, ormai immerso nella «capolavorazione» del suo nuovo romanzo, finiva per assumerle entro un trattamento marcatamente simbolistico e liricizzante, in linea con la diversità del suo attuale progetto di romanziere e memore, a un tempo, del suo passato di poeta «paradisiaco».

391 Si veda la preziosa ricostruzione di G. TOSI, *D'Annunzio en Grèce.* Laus Vitae *et la croisère de 1895*, cit. (*D.BM.*, n. 18). In particolare, per la visita a Delfi, avvenuta in data 5 agosto, cfr. pp. 85-92.

D'Annunzio epistolografo. Per una fonte pascoliana della Fedra

Ti amo e ti ammiro ogni giorno più fervidamente, mio Giovanni [...]
Rome Grand Hôtel, «16 febbraio 97»)

al poeta Giovanni Pascoli
con grande amore
(«Roma: giugno 1897»: dedica del *Sogno di un mattino di primavera*)

la mia tragedia pastorale è terminata [...]
Mi consenti di *dedicartela in testimonianza d'amore*?
(*Villa Borghese Nettuno nel Lazio*, «3 settembre 1903»)

[...] *Ti abbraccio, con l'anima traboccante* di riconoscenza
(«Marina di Pisa, 7 settembre 1904»)

Simile effusività, «traboccante» e ammirata, una costante delle lettere di d'Annunzio a Pascoli,392 ha talvolta fatto per-

392 Com'è noto, la storia epistolare intercorsa fra i nostri poeti è stata raccolta e ricostruita da A. VICINELLI, *Tra Pascoli e D'Annunzio*, in Aa.Vv., *Omaggio a Giovanni Pascoli nel centenario della nascita*, Milano, Mondadori, 1955, pp. 383-419. Integrazioni o commenti utili alla lettura del rapporto, non sempre facile, fra questi due grandi sono però anche in G. FATINI, *Il d'Annunzio e il Pascoli e altri amici*, Pisa, Nistri-Lischi, 1963, pp. 9-131; C. SCARPATI, *Due recuperi pascoliani*, «Lettere Italiane», XXX, 4, ottobre-dicembre 1978, pp. 540-541; M. BIAGINI, *D'Annunzio e Pascoli: consensi e dissensi di vita e arte*, «Quaderni dannunziani», XXXIV-XXXV, 1966, pp. 566-598, o, più diffusamente, in ID., *Il poeta solitario. Vita di Gio-*

dere di vista la pregnanza di certe affermazioni del nostro «epistolografo», trasmettendo alla critica l'impressione di «parole enfatiche e inamidate», di un'altisonanza affatto vuota di contenuto.393 È vero: le dichiarazioni d'amore fraterno, i ripetuti congedi con teneri abbracci possono suonare eccessivi,394 tut-

---

vanni Pascoli, Milano, Corticelli, 1955, e in M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli. Memorie curate e integrate* da Augusto Vicinelli, Milano, Mondadori, 1961. Cfr., poi, F. FELCINI, *Pascoli tra Carducci e D'Annunzio*, in *Giovanni Pascoli poesia e poetica*, Atti del Convegno di studi pascoliani, San Mauro, 1-2-3 aprile 1982, Rimini, Maggioli, 1984, pp. 199-243, e A. TRAINA, *I fratelli nemici. Allusioni antidannunziane nel Pascoli*, in *D'Annunzio e il classicismo,* Atti del Convegno di studio, 20-21 giugno, Gardone Riviera, «Quaderni del Vittoriale», 23, settembre-ottobre 1980, pp. 229-240. Incentrata invece sull'epistolografia pascoliana, ma con utili ragguagli sul rapporto Pascoli – d'Annunzio, è la sempre imprescindibile raccolta di P. VANNUCCI, *Pascoli e gli scolopi. Con molte lettere inedite del Pascoli e al Pascoli*, Roma, Signorelli, 1950. Per una recente ricognizione, con alcune aggiunte, si veda infine V. MORETTI, *Per una Bibliografia degli Epistolari e dei Carteggi dannunziani*, Centro Nazionale di studi dannunziani, Pescara, Ediars, 2003, p. 127. I materiali epistolari autografi di d'Annunzio a Pascoli, cui si farà riferimento, sono conservati presso l'Archivio di Castelvecchio (*Arch.C.*), cassetta 31, plico 14, con fogli numerati e contrassegnati da lettera dell'alfabeto; per i materiali pascoliani a d'Annunzio, cfr. l'Archivio Generale del «Vittoriale», III, 6 (qui *Arch.GV.*). Si avverte che nella trascrizione degli autografi il carattere sottolineato è dell'originale, nostra l'evidenziazione in corsivo.

393 Così, ad esempio, è avvenuto nel caso della lode espressa da d'Annunzio a proposito dell'antologia pascoliana *Epos*: «È una lode tanto elevata quanto così generica da prendersi, come giustamente osserva il Getto, in "parole enfatiche e inamidate", che richiamano per contrasto la semplicità e la schiettezza del giudizio dato proprio in quei giorni su lo stesso *Epos* dal Carducci [...]»: cfr. G. FATINI, *Il d'Annunzio e il Pascoli...*, p. 42. All'opposto, come si riscontrerà nel seguito del testo, l'elogio di d'Annunzio era profondamente sincero e avvertito.

394 Non a caso, la formula di congedo da parte di Gabriele «Ti abbraccio teneramente» – che intensifica le precedenti «Ti abbraccio [...]»,

tavia, oltre che da temperamento, l'enfasi di d'Annunzio doveva nascere dall'istintiva percezione dell'ombrosità del collega Pascoli e dal tentativo di scongiurare possibili frizioni in un immedicabile confronto fra troppo diverse fortune – come nel caso della rottura, clamorosa e spiacevolissima, del 1900.395

Francavilla al Mare negli Abruzzi, «26 settembre 1896», *Arch.C.*, cit., f. 20 D; «Ti abbraccio fraternamente», s.d. (ma 5 aprile 1899: cfr. A. VICINELLI, *Tra Pascoli e D'Annunzio*, cit., p. 392), f. 33 B; «[...] lascia che io ti abbracci forte [...]», *Villa Borghese Nettuno nel Lazio*, «16 luglio 1903», f. 35 C – incomincia ad essere attestata dopo la riconciliazione (cfr. qui n. 4) del 1903: vd., ad esempio (solo per le lettere), *Villa Borghese Nettuno nel Lazio*, «18 sett. 1903», f. 19 C; timbro post. 20-11-1903 (lettera che accompagna l'invio del manoscritto dell'Ode *Il Commiato*), f. 38 A; «Marina di Pisa: / 3 agosto 1904», f. 39 A; *Cap Martin Hôtel, Près Menton, Alpes Maritimes*, «6 marzo 1909», f. 17 C. Pascoli, invece, che spesseggiava in diminutivi fraterni e leziosetti con i "suoi" scolopi (es. «Gigi bonino» per Luigi Pietrobono, «Gildo» per Ermenegildo Pistelli), con d'Annunzio si "sbottona" di rado: temperamento schivo, ma anche risentito per la percezione d'una distanza, d'indole e di status, che, ben chiara al formidabile rivale («È vero: le nostre vie sono – o sembrano – diverse [...]», *Villa Borghese Nettuno nel Lazio*, «16 luglio 1903», *Arch.C.*, cit., ff. 35 B e C), tuttavia mai impedì a quest'ultimo l'impiego d'espressioni intensamente affettive.

395 Nel gennaio del 1900 d'Annunzio aveva pronunciato un discorso per l'inaugurazione della «Lectura Dantis» in Orsanmichele senza citare lo studio dantesco di Pascoli *Minerva oscura*, comparso a puntate sul «Convito» fra il giugno del 1895 e il giugno del '96 (giugno 1895, capp. I-V; luglio '95-marzo '96, capp. VI-XII; aprile-giugno '96, capp. XIII-XXVI) e poi pubblicato per i tipi di Giusti nel 1898: cfr. M. PERUGI, *Nota ai testi*, in G. PASCOLI, *Opere*, a cura di Maurizio Perugi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980-1981: *La Letteratura italiana*, vol. 61, tt. I-II, t. II (*Prose*), p. 2476. Offeso dalla trascuratezza del "fratello" Gabriele e anche piccato per il successo di quella orazione, il permalosissimo poeta di San Mauro si sarebbe lasciato andare («Il Marzocco», 28 gennaio 1900, *Marginalia*: G. PASCOLI, *Un fatto personale*) a commenti abbastanza pesanti sul costume sportivo degli scrittori *à la page*, espressi per la verità in chiave allusiva, ma facilmente riconducibili a d'Annunzio. Il quale se ne adom-

E, soprattutto, se non l'affetto – che dovette esistere, comunque –, l'ammirazione di Gabriele non appare mai dichiarata senza fondamento purché "dannunzianamente" intesa: essa sempre si afferma in rispondenza al sentimento d'una speciale consonanza con l'opera pascoliana o alla captazione di personali percorsi, già intrapresi (dunque con valore di conferma) o in fermentazione (come agnizione di sé nell'altro). Quanto poi oggettivamente fondata fosse questa speculare rabdomantica non è molto rilevante: ciò che conta è la valenza soggettiva della lettura o, in tal caso, dell'autolettura. Ricercando, dunque, una più corretta valutazione testimoniale, anche il manipolo di queste note lettere potrà dirci qualcosa di nuovo e anzi costituire un'utile chiave d'accesso all'officina di d'Annunzio, a certi nuclei della sua poiesi che l'opera di Pascoli veniva via via illuminando, se non ad interessanti episodi della sua «imagination re-créatrice» fioriti a diretto contatto con la parola dell'altro.396

---

brò a tal punto da inviare al «caro Pascoli» (anziché al «caro» o «carissimo Giovanni») un'epistola («Settignano: 31 gennaio 1900», *Arch.C.*, cit., ff. 18, 18 A, 18 B) decisamente al vetriolo (la «piccola epistola» di Pascoli sarebbe «degna di una donnetta inacidita e pettegola piuttosto che di un nobile poeta»: f. 18; anche Pascoli recherebbe «su la [...] faccia il "il livido color della petraia"», «tu ti mostri obliquo verso il tuo amico», *et similia*: f. 18 B), troncando ogni rapporto. Il fatto è talmente celebre che qui basterà il solo rinvio a G. FATINI, *Il d'Annunzio e il Pascoli e altri amici*, cit., pp. 54-58. Tuttavia, fra le molte ricostruzioni del "caso", nessuna, se non andiamo errati, ha rinviato alla minuta di questa lettera conservata fra le carte di d'Annunzio al «Vittoriale» (*Arch.GV.*, n° 24759, cc. 2): vergata a lapis, essa presenta numerose correzioni tutte in funzione d'una interessante accentuazione espressivistica volta a conferire maggiore durezza alla versione definitiva.

396 Insostituibile definizione dell'*inventio* dannunziana impiegata da G. TOSI, *Quelques sources de l'érotisme d'Andrea Sperelli*, «Quaderni del Vittoriale», 9, 1978, pp. 4-16, p. 16.

Lungo questa strada potranno essere d'opportuno abbrivio alcune testimonianze indirette, che gettano luce sul rapporto fra questi due grandi. Pensiamo, in special modo, alle lettere di un acuto lettore e fraterno amico di Giovanni Pascoli quale fu Ermenegildo Pistelli, notabile ingegno di studioso, quanto irrefrenabile *vis* carnevalesca di sotto ad una tonaca di scolopio:

Ho letto «la Città Morta». Mi perdoni la parola, ma non ne trovo altra più vera: è un lavativo[397]

Così, con una battutaccia alla «Omero Redi», il beffardo ragazzino autore delle *Pístole* a Vamba,[398] il Pistelli liquidava, nel febbraio del '98, la tragedia dannunziana.[399] In cuor suo *Zvanî* se ne sarà certo rallegrato, pur facendo mostra di difendere questo d'Annunzio tanto più grande di lui.

---

397 Tra i significati riportati dal BATTAGLIA per tale voce («oggetto di scarso valore, rotto [...] cattivo acquisto; ciarpa», «fannullone, scansafatiche [...] seccatore»), è certo da preferire, come avvalora lo stesso commento di G. FATINI (*op. cit*., p. 49), quello popolare di «liquido medicamentoso ad azione lassativa; clistere», o «purgante, lassativo».

398 «Omero» fu infatti una fortunata maschera del Pistelli, che, fingendosi prima un discolo allievo delle scuole elementari, poi uno studente di Liceo classico (nella *fabula*: fra il 1906 e il 1916), indirizzava, in un fiorentino assai colorito, le sue epistole all'amato *Vamba* (Luigi Bertelli), direttore del «Giornalino della Domenica». Le *pístole*, configuranti una sorta di *Bildungsroman* memore della letteratura moralistica toscana, si concludono con la commossa rievocazione degli amici *Pimpi* (Massimiliano Corcos) e *Zvanî*, entrambi scomparsi.

399 Lettera s.d., ma febbraio 1898 su congettura di P. VANNUCCI, *Pascoli e gli Scolopi*, cit. p.164. *La città morta* era infatti uscita proprio allora presso Treves. Una larga testimonianza delle lettere del Pistelli al Pascoli si trova presso l'*Arch.C.*, cassetta 42, plico I (1892-1900), buste 1-2, e plico II (1901-1912), fascette 1-3, cui si farà qui riferimento. Per la succitata, vd. plico II, fascetta 3, ff. 64, 64 A, B (64 A).

Ma perché «un *lavativo*»? Certo, se lo scolopio si fosse trovato al Teatro Lirico di Milano il 20 marzo del 1901, avrebbe anch'egli partecipato allo sdegno contro l'attore "assassino" della povera Bianca Maria.400 Ma, a parte i dubbi costanti sulla moralità dell'uomo d'Annunzio – «[...] che egli avesse l'intenzione di gabbare il prossimo, e scrivesse ridendo le sue analisi dolorose», azzardava Pistelli dopo la pubblicazione dell'*Innocente* –,401 doveva in quel giudizio esservi dell'altro:

---

400 Rappresentata al «Théâtre de la Renaissance» di Parigi il 21 gennaio 1898, riscuotendo un plauso modesto, *La città morta* «non si trasformò in trionfo nella prima italiana del 20 marzo 1901 («Teatro Lirico» di Milano), nonostante il carisma di Eleonora Duse (Anna) e di Ermete Zacconi (Leonardo). Le ragioni furono perfettamente spiegate da un critico acuto e per nulla ostile a d'Annunzio quale Giovanni Pozza, il quale sottolineò come all'ultimo atto di fronte alla giustificazione di Leonardo della sua uccisione di Bianca Maria, il pubblico insorse: "Dall'ultima galleria si grida all'attore: Assassino! E cento voci impongono. Basta! Basta! La recita è interrotta [...]"»: G. ANTONUCCI, *«La città morta» e «Fedra»: storia della fortuna scenica*, in Aa.Vv., *Verso l'Ellade. Dalla «Città morta» a «Maia»*, XVIII Convegno Internazionale, Pescara 11-12 maggio 1995, a cura del Centro Nazionale di studi dannunziani, Pescara, Ediars, 1995, pp. 187-195, pp. 188-89.

401 S.d., ma ascrivibile al 1893 o almeno da quest'anno «non lontana [...] per quello che vi si dice e per l'accenno agli Indici Giamblichei di una sua edizione del filosofo neoplatonico Giamblico che il Pistelli stava allora preparando e che pubblicò a Lipsia nel '94» (FATINI, *op. cit*., pp. 25-26). Per il testo della lettera in esteso, v. *Arch.C.*, cit., plico II, fascetta 3 (ff. 72, 72 A, B, C): «Carissimo, ho continuato a leggere – a intervalli, tra gli Indici Giamblichei – Gabriele l'Arcangelo [...] Ma negli intervalli, tra gli Indici Giamblichei [...] la lettura Angelica non mi riposa. Forse l'uomo (sto a quel che se ne dice) mi vela l'artista? [...]» (f. 72 C). Il 1893 segna anche l'inizio del rapporto epistolare d'Annunzio – Pascoli: il 3 gennaio, da Resina, Gabriele inviava al «Mio caro Giovanni» – pur non conoscendosi i due «di persona, ma [...] amici *di lungi*» (ff. 21-21 A) – copia dell'articolo, uscito sul «Mattino» di Napoli del 30-31 dicembre 1892, *L'arte letteraria nel 1892: la poesia*, in cui d'Annunzio, pur affermando il primato poetico di Pascoli nel panorama italiano del

la recriminazione anche dell'artista. A questo esperto cultore della classicità a largo spettro402 non potevano esser piaciuti né l'"infedele" utilizzo delle memorie schliemanniane,403 né i

---

tempo, tuttavia alquanto miopemente gli negava il senso del «mistero». Lusingato, comunque, dall'interesse del celebre collega, Pascoli potrebbe averne parlato al Pistelli – con il quale intratteneva rapporti epistolari fin dall'anno precedente –, per uno scambio di opinioni sull'«Arcangelo».

402 Ordinario dal 1903 di latino e greco presso l'Istituto di Studi superiori fiorentino, lo scolopio era stato allievo di Girolamo Vitelli e da questi inviato in Egitto «a coordinare per alcuni anni le campagne di scavo della "Società italiana per la ricerca dei papiri" [...] Dal 1910 al 1914 diresse quattro campagne di scavo che, con gli acquisti che fece in varie località egiziane, fornirono al Vitelli i materiali per i primi volumi della nuova serie dei *Papiri*, dal 1912 in poi»: cfr. G*uida agli Archivi delle personalità della cultura in Toscana tra '800 e '900. L'area fiorentina*, a cura di Emilio Capannelli e Elisabetta Insabato, Firenze, Olschki, 1996, p. 494. Oltre all'edizione di testi papiracei o membranacei prevalentemente biblici, il Pistelli curò l'edizione critica delle opere di Giamblico, delle *Egloghe* di Dante e, a commemorazione dell'amico scomparso, del Pascoli latino (IOANNIS PASCOLI, *Carmina*. Collegit Maria soror, edidit H. PISTELLI, exornavit A. DE KAROLIS, Bononiae, in aedibus N. Zanichelli, 1914).

403 Fruizione largamente commentata in sede critica, per la quale vd. almeno M. T. MARABINI MOEVS, *Gabriele d'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*, L'Aquila, Japadre, 1976, pp. 313-335, *passim*, e F. ROBECCHI, *D'Annunzio ed Enrico Schliemann*, in *D'Annunzio e la cultura germanica*, «Quaderni dannunziani», 28-29, 1964, pp. 1779-1784. Per la ricostruzione dell'ambiente miceneo non furono tuttavia irrilevanti anche altri contributi, che sicuramente non dovevano essere sfuggiti all'attento Pistelli e, ancor meno, all'attentissimo d'Annunzio. Fra questi un ricco contributo dell'archeologo Vittorio Spinazzola pubblicato sul «Convito» mentre il nostro poeta attendeva alla stesura della *Città morta* (V. SPINAZZOLA, *Nella Grecia di Omero*, «Convito», VIII, luglio-dicembre 1896, pp. 621-646). Rievocando il coraggioso operato dello Schliemann, da Troia a Micene, lo Spinazzola restituiva anche le impressioni della sua visita in quei luoghi "santi", soffermandosi (pp. 637-646) con particolare cura ed entusiasmo sulla descrizione dei resti

versi di Sofocle e di Eschilo traslati come una sorta di *ready made* entro la *Città morta*. Ben altro dovevano essergli apparsi, sia nella veste latina che nel primo nucleo dei *Conviviali* uscito sul «Convito» (*Gog e Magog*, *Alexandros*, *Solon*),404 la percezione e il trattamento dell'antico da parte del suo Giovannino. Quella di Pascoli, sì, era calda, animata evocazione! Proprio all'opposto della frigida e "comoda" collezione libresca di d'Annunzio.

Un «freddo esercizio da Alessandrini», la «novissima» arte di d'Annunzio. Così concludeva il Pistelli la sua recensione, annunciata al Pascoli il 3 gennaio del '99, sull'ultima invenzione tragica dannunziana:

Che ne pensa della Gioconda? Ne parlerò presto405

---

della rocca di Micene e delle sue tombe regali. Il registro narrativo, con qualche accensione metaforica («Micene, *appiattata* fra i monti *come uccello di preda*», 638), l'abbondanza di dettagli paesaggistici, fra i quali la menzione della «grigia» cima «senza un fil d'erba» e della «fontana Perseia» che «scorre ancora non meno limpida e abbondante di allora in quel piano *della sete*» (639), e la descrizione, condotta sul filo delle memorie schliemanniane, delle tombe degli Atridi (644-46), devono aver fornito più d'un particolare all'immaginario sotteso alla vivificazione mitica della *Città morta*, tant'è che già Marziano Guglielminetti accennava a questo articolo come «meritevole di qualche attenzione da parte di chi si è occupato delle fonti della *Città morta*» (M. GUGLIELMINETTI, *Le patrie ideali nel libro di «Maia»: la Grecia*, in *D'Annunzio e il classicismo*, cit., pp. 41-55, p. 45). Su tali apporti, vd. anche M. M. CAPPELLINI, *Introduzione* a G. D'ANNUNZIO, *La città morta*, a cura di Milva Maria Cappellini, Milano, Mondadori, 1996, pp. XVIII-XXI.

404 Cfr. «Convito», I, gennaio 1895, pp. 9-15 (*Gog e Magog*); II, febbraio 1895, pp. 117-120 (*Alexandros*); IV, aprile 1895, pp. 255-59 (*Solon*).

405 Lettera datata «3 del 1899», *Arch.C.*, cit., plico I, busta 2, ff. 17, 17 A, B, C (17 C).

E scrupolosamente avrebbe mantenuto la parola dedicando a d'Annunzio un dotto intervento, in cui la filologia classica era in realtà mirata ad affermare l'arbitraria fruizione di Omero nella chiusa di quella tragedia,[406] che, «se anche alta e bella» e certo migliore della *Città morta*, «risente pur sempre dei nostri nervi malati» e palesa uno spirito «assolutamente estraneo, non solamente ad Omero, ma in generale a tutta la poesia e a tutta l'arte greca».[407]

«Collezionismo», dunque, e interpretazione fuorviante; appropriazione e sovrimpressione infedele: ce n'era abbastanza, dal punto di vista di Pistelli, per negare a d'Annunzio la stoffa del creatore. Un giudizio, tuttavia, che abbracciava l'antico come il moderno:

Ποιητής? Questo no. Non conosco quasi nulla di letterat. straniere contemporanee, ma – ma in quel poco che leggo, trovo del D'Annunzio per tutto. Ella poi, me lo lasci dire, fa molto male a mettersi così in giù in faccia a Lui. Nell'arte Ella, già colle Myricae, crea e stampa quell'"orma propria" che s'augurava il Manzoni. Ora poco, e presto (ne son certissimo) nulla avrà da invidiare a Gabriele[408]

---

406 Cfr. *Omero e la ' Gioconda'*, in «Atene e Roma», A. II (1899), 7, pp. 22-26. La recensione, annunciata dal «Marzocco» (n. 3, 19 febbraio 1899), prendeva spunto dall'interpretazione fornita da d'Annunzio all'*οὐ νέμεσις* omerico espresso dai vegliardi Troiani dinanzi alla bellezza di Elena, e che nella *Concordanza* finale della tragedia era reso con «È GIUSTO», mentre, secondo la puntigliosa disamina dello scolopio, la traduzione sarebbe stata: «*non è il caso di sdegnarsi* [...]».

407 *Ibi*, p. 23 per il richiamo alla *Città morta*, e p. 24 per il seguito della citazione.

408 Nella medesima lettera succitata (cfr. qui n. 10) del 1893, f. 72, che è tra le più complesse e interessanti per la ricchezza di riferimenti dannunziani. La personalità e l'arte di d'Annunzio vi giocano, anzi, un ruolo protagonistico. Fra gli altri richiami, Pistelli scrive a Pascoli di possedere la II edizione dell'*Intermezzo* e si offre di passargliela: «Io

Ancora, nel 1904, l'anno di pubblicazione dei *Conviviali*, Pistelli fremeva di soddisfazione riportando all'amico questo giudizio sull'opera di d'Annunzio:

Ieri un giovine di quelli di buona razza mi diceva: 'Vorrei avere scritto le Memnònidi piuttosto che la Figlia di Iorio'. Anch'io.409

e infine, nel 1907, «Omero» liquidava l'uomo e l'artista con questa inappellabile sentenza:

Io credo che Lei abbia la piena coscienza di quel che vale, di quel che può, e non credo che possa avere quella ammirazione devota per... Corrado Brando. Non ci credo, non ci credo, non ci credo [...] Che è questa debolezza d'un gran poeta come Zvanin, che è questa modestia da chiocciola, davanti alla sfacciataggine che si incorona da se? [...]

Ma Corrado ha un grande ingegno! Sicuro – e per questo? Ma farà mai altro che degli esercizi d'abilità? che delle vesti elegantissime? che dei versi che sono solamente versi?410

---

ho la 2° ediz. dell'*Intermezzo*: lo vuole? (Volevo parlargliene, dell'Intermezzo – ma ora è tardi)» (*ibi*, 72 B). Alcuni passi dell'epistola si trovano editi da G. FATINI, *Il d'Annunzio e il Pascoli e altri amici*, cit., p. 26, e da P. VANNUCCI, *Pascoli e gli scolopi*, cit., pp. 148-49.

409 Poema «conviviale» comparso su «Atene e Roma» qualche mese prima che uscisse l'intera raccolta. La lettera del Pistelli (*Arch.C.*, cit., plico II, fascetta 3, ff. 70, 70 A e B) reca solo l'indicazione cronologica del «5 aprile», ma è sicuro trattarsi del 1904, dal momento che la pubblicazione della lirica presso la rivista dell'amico risale al marzo 1904, e che *La figlia di Iorio* era uscita presso Treves in quello stesso torno di tempo (con *explicit* del 3 marzo). Sulle *Memnònidi*, «conviviale» meno noto fra quelli ad argomento omerico, vd. il commento di L. BELLUCCI, *Semantica pascoliana*, «Quaderni di San Mauro», 12, Firenze, La Nuova Italia, 1996, pp. 121-129.

Le affermazioni del Pistelli, utili a individuare il vero *animus* (o malanimo) del destinatario Pascoli, colpiscono per la loro costanza: d'Annunzio, è stato, è, sarà immorale anche nell'arte, perché la sua è letteratura ingegnosa, sì, ma di secondo grado. La sua ricreazione, della modernità come dell'antichità, è puro rifacimento, se non furto, di cose altrui, e di cose rubate in primo luogo a lui, Giovanni Pascoli.411 E «Zvanin» ne avrà certo goduto in privato, nella sua psicologia continuamente bisognosa di risarcimenti, benché come critico egli ci appaia molto più avvertito dell'amico scolopio: Pascoli sa perfettamente che la letteratura, a partire dall'opera sua, è un «grande sistema di stratificazioni, in cui l'espressione si connette [...] ad altra, precedente letteratura, in un continuo meccanismo di citazioni e rimandi [...]»; anche presso di lui, sia come teorizzatore che come *ποιητής*, la creazione è innanzitutto «appartenenza ad una catena ininterrotta di [...] temi, topoi, figure [...] rispetto alla quale ogni opera letteraria si congiunge come nuovo anello».412 Che altro invero poteva significare la sua metafora fanciullesca, se non il ritrovare l'antico, il permanente, ciò che era stato, dunque, nel moderno? Che la vera poesia «si trova, non si fa, si scopre, non s'inventa»? L'aveva di-

---

410 Lettera datata «7. 3. 1907», in *Arch.C.*, cit., plico II, fascetta 2, ff. 105 A, B e C, *passim.*

411 «Chi vuole che sia quel critico grullo che leggendo quelle somiglianze non capisca subito? E poi non è il caso che l'immagine abbia guadagnato passando a Gabriele. È rimasta quel che era: è stata rubata: ecco tutto» (lettera del Pistelli, 1893, cit., f. 72 A). Così, dando a Gabriele del plagiario, «Gildo» rassicurava «Zvanin», che evidentemente s'era sfogato con lui a proposito di supposti furti da *Myricae*, traslati (a parer suo) nel chiacchieratissimo «Usignuolo» dell'*Innocente*. Sulla questione dei "plagi" o, per meglio dire, dell'intertestualità di d'Annunzio, cfr. qui le nn. 24 e 33.

412 R. CARBONE, *La natura dell'antico*, «Quaderni di San Mauro», 6, Firenze, La Nuova Italia, 1991, pp. 35-59, p. 37.

chiarato non solo nei *Discorsi sull'Arte poetica*,413 ma anche nell'*Eco di una notte mitica*:

> [...] tra l'imitazione e le fonti noi spesso confondiamo; e scoprendo fonti di qualche opera d'arte noi diciamo o intendiamo o facciamo involontariamente credere d'aver tolto qualche fronda alla corona di lauro dell'artista. Il che è curioso parecchio [...] lo scrittore non può inventare propriamente, ché non è la natura esso o Dio [...]414

Non sarebbe potuta esservi, a guardar bene, miglior difesa dell'*ars* dannunziana bersagliata, in quel torno di tempo, dalla *querelle des plagiats*.415 Eppure Pascoli si sentiva il fiato di

---

413 I *Pensieri* dedicati alla poetica del *Fanciullino* apparvero sul «Marzocco» a partire dal gennaio 1897, ma la loro stesura era stata avviata nella prima metà dell'anno precedente: «Il primo nucleo, col titolo *Pensieri sull'Arte poetica*, è annunciato su "Il Marzocco" del 10 maggio 1896 e ivi pubblicato in quattro puntate sui numeri del 17 gennaio, 7 e 21 marzo, e 11 aprile. Con il titolo attuale e il testo completo esce nei *Miei Pensieri di varia Umanità* del 1903, quindi nei PD del 1907»: cfr. M. PERUGI, in G. PASCOLI, *Opere*, cit., t. II, p. 2478. Per un bel commento di questa celebre citazione, nell'ambito d'un raccordo di poetica all'insegna del passato in cui più facilmente si trova poesia, cfr. E. ELLI, *Pascoli e l'antico: i «Poemi conviviali»*, «Aevum», settembre-dicembre 1996, pp. 721-745, p. 728.

414 G. PASCOLI, *Pensieri e discorsi*, MDCCCXCV- MCMVI, Bologna, Zanichelli 1920, pp. 127-140: cfr., a riguardo, R. CARBONE, *La natura dell'antico*, cit., pp. 36-37.

415 Per una ricostruzione di questa celebre *querelle*, si consenta di rinviare al nostro *Al fondo della perduta «innocenza»: le "invenzioni" di Tullio Hermil*, in *Dal Piacere all'Innocente*, XV Convegno Nazionale di studi dannunziani, Chieti – Penne, 15-16 maggio 1992, a cura di Edoardo Tiboni con la collaborazione di Ivanos Ciani e Umberto Russo, Pescara, Ediars, 1992, pp. 107-131. In sintesi, la questione dei plagi dannunziani era sollevata, tra il 1895 e il 1896, da Enrico Thovez sulla «Gazzetta Letteraria», con ricognizioni soprattutto in territorio francese (nell'opera, fra gli altri, di Flaubert e

d'Annunzio sul collo: specie quando questi, intento alla stesura della *Città morta*, si era appellato, nel settembre del '96, alla sua autorità di poeta e grecista per tradurre in «una versione ritmica italiana» alcuni versi dell'*Antigone*: 416

Mio caro Giovanni,

Maupassant, Banville e Péladan, Baudelaire e Verlaine), ma anche russo (Tolstoj e Dostoevskij) e americano (Whitman). Tali interventi saranno in seguito raccolti, con altri contributi, nel volume *L'arco d'Ulisse. Prose di combattimento*, Napoli, Ricciardi, 1921. Ma la *querelle* aveva avuto inizio in Francia, dopo la pubblicazione della versione francese dell'*Innocente* ad opera di Georges Hérelle (*L'intrus*, Parigi, Calmann-Lévy, 1893), con l'uscita sulla «Liberté» di un articolo denunciante il «furto» della *Confession* maupassantiana, da d'Annunzio sicuramente utilizzata nell'ideazione dell'assassinio di Raimondo, per mano di Tullio Hermil, con l'esposizione del bimbo alla gelida aria invernale. Pascoli, cui dopo la pubblicazione dell'*Innocente* (Napoli, Bideri, 1892), erano giunte da più parti segnalazioni su supposti "furti" dannunziani dalle sue *Myricae*, doveva, a quest'altezza, paventare la "rapacità" di Gabriele (cfr. qui, a riguardo, il seguito del testo e la n. 33).

416 Il passo immediatamente riportato è tratto dalla lettera datata *Francavilla al Mare negli Abruzzi*, «26 settembre 1896», in *Arch.C.*, cit., ff. 20, 20 A, B, C, D (20-20 A e B). È in essa evidente la crescita d'ammirazione da parte di d'Annunzio dopo l'uscita dei primi «poemi conviviali», che certo gli avevano discoperto l'eccellenza del collega quale poeta e a un tempo profondo conoscitore del mondo classico: è a questo Pascoli che, con ogni probabilità, la medesima lettera allude quando (f. 20 C) si scrive: «Qui, lungo il mare, tu venivi spesso con noi [d'Annunzio e de Bosis] spiritualmente, circonfuso dalla tua poesia», per aggiungere, in riferimento invece alla lirica italiana, altro giudizio: «Hai trovato, in quest'ultimo tempo, suoni profondi e indimenticabili: suoni di dolore e di terrore. / Ma io vorrei vederti salire verso la Gioia!» (*ib.*). Pascoli, infatti, «dopo la III (1894) andava elaborando la IV ed. di *Myricae* (1897) e preparando i *Poemetti* (1897); ma nel *Marzocco* proprio in questi mesi del 1896 aveva pubblicato "Scalpitío", "I due cugini", "X agosto" [...]»: A. VICINELLI, *Tra Pascoli e d'Annunzio*, cit., p. 387.

credi tu che sarebbe possibile una versione ritmica italiana d'una tragedia di Sofocle?

Quali sarebbero i tuoi modi nel tradurre, per esempio, il coro dell'*Antigone*: «Ἔρως ἀνίκατε μάχαν...»? E quali, per esempio, nel tradurre la lamentazione che incomincia «ὦ τύμβος, ὦ νυμφεῖον, ὦ κατασκαφὴς...»?

Ti sarei infinitamente grato se tu volessi mandarmi questi due saggi: il coro e le seguenti parole di Antigone fino a «ἀλλ'Ἀχέροντι νυμφεύσω»; la lamentazione intera, o quasi, più precisamente fino a «ζῶς' ἐς θανύντων ἔρχομαι κατασκαφάς».

Mi perdoni questo fastidio che ti reco in mezzo al tuo grande lavoro? [...]417

La reazione di Pascoli è di panico: scrive immediatamente al suo editore livornese che gli procuri una copia dell'*Antigone* «commentata nell'edizione Teubner, con note tedesche»,418

417 I passi per i quali d'Annunzio richiedeva l'intervento pascoliano corrispondono ai vv. 781-816 e 891- 920 della della tragedia sofoclea: cfr. C. SCARPATI, *Due recuperi pascoliani*, cit., p. 540. Si osservi, tuttavia, che l'edizione oxoniense dell'*Antigone* (SOPHOCLIS, *Fabulae*. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit A. C. Pearson, Oxonii 1964) al v. 920 reca la forma *θανόντων* in luogo del dannunziano *θανύντων*: in effetti, a dispetto dell'originale, A. VICINELLI (*Tra Pascoli e D'Annunzio*, cit., p. 387) correggeva *θανύντων* in *θανόντων*.

418 «Caro Signor Egisto, / ho bisogno subito di Sofocle, edizione Teubner, o dell'*Antigone* di Sofocle, commentata, nell'edizione Teubner con note tedesche»: cit. in L. PESCETTI, *"Epos" e "Lyra" di Giovanni Pascoli (Con un saggio di lettere inedite)*, «Giornale Storico della Letteratura italiana», A. LXXII (1955), vol. CXXXII, fasc. 399, pp. 396-425, p. 420. In questo caso Pascoli insegue... d'Annunzio, che, il 7 febbraio del '96, evidentemente alle prese con lo studio dei materiali della *Città morta*, aveva scritto a Giuseppe Treves: «L'*Elettra* e l'*Antigone* sono traduzioni *dal greco* [*c.d'A.*] di Sofocle, che vo facendo negli intervalli tra un libro e l'altro»: cfr. E. MACCAGNOLO, *Ventidue lettere inedite di Gabriele d'Annunzio*, «Con-

non tanto, è da credersi, per esaudire alla richiesta dell'amico, quanto per proteggersi le spalle. Doveva agire in lui il timore d'essere preceduto dallo scomodo "fratello" «nell'impiego di nuove strutture metriche e di nuove forme d'ispirazione»,419 come anche si evince dai suoi goffi tentativi di estorcere al «symposiarcha» Adolfo de Bosis a quale genere di opera stesse realmente lavorando quel diavolo di Gabriele, che una ne pensava e ne faceva cento...420 Intanto prende tempo, e risponderà

---

vivium», XXVI, 6, novembre-dicembre 1958, pp. 727-744, pp. 727 e 730 in particolare.

419 «Cercando [...] d'indagare le intenzioni di lui [...] nel timore, forse, d'essere preceduto nell'impiego di nuove strutture metriche e di nuove forme d'ispirazione (l''ode', la forma corale triadica?)»: cfr. F. FELCINI, *Pascoli tra Carducci e d'Annunzio*, cit., p. 220.

420 Era stato lo stesso Adolfo de Bosis a sollecitare, forse per stimolarne lo spirito competitivo a vantaggio del suo «Convito», la curiosità di Pascoli nei riguardi di d'Annunzio, come si evince dal carteggio Pascoli – de Bosis a cura di M. L. GHELLI: cfr. *Giovanni Pascoli – Adolfo de Bosis. Carteggio*, «Quaderni di San Mauro», 2, Firenze, La Nuova Italia, 1998, pp. 67-70: «Gabriele verrà sui primi dell'anno e mi leggerà tutta la tragedia, della quale non conosco che il primo atto. Ha composto anche, bellissimi... Ma questo è un segreto meraviglioso... e non [ho] facoltà di rivelarlo per ora. Sarà una bomba, che sino a Barga ne udirai lo scoppio!» («Roma, dopo il 17 dicembre '96»: *Carteggio*, cit., p. 67). Con i «bellissimi...», il de Bosis sta probabilmente alludendo al «quinto dei dodici *Sonnets Cisalpins* inviati proprio nel dicembre del '96 al traduttore Georges Hérelle» (*ibi*, p. 10), ma Pascoli, nel timore di un'invasione di campo da parte del collega-rivale, ipotizza che si tratti di «*cori* o *inni*»: «I... di Gabriele indovino che cosa sono. Io sento echi lontani. *È un'idea che era anche in me* [*c.n.*] e che godo intanto che realizzi l'insuperabile *Stesichoros*. I... sono *cori* o *inni* [*cc.d'A.*]. È vero?» (lettera datata «Castelvecchio, 1° gennaio 1897», *ibi*, p. 69). E aggiunge, probabilmente riferendosi alla precedente epistola di d'Annunzio contenente la richiesta della «versione ritmica» dell'*Antigone*: «E io che devo ancora scrivergli? Gli scriverò prima di befana» (*ib.*). Cfr., comunque, per tutto questo episodio, anche il commento di F. FELCINI, *Pascoli tra Carducci e d'Annunzio*, cit., pp. 220-221, che opportunamente interpreta le paure di Pascoli: «Le congetture del Pascoli erano lontane

a d'Annunzio solo a fine gennaio '97, affermando di attendere al progetto d'una metrica classica in italiano e che il dedicatario sarebbe proprio lui, d'Annunzio.421 Sembra il tentativo – da cui poi sarebbe nato l'incompiuto trattatello metrico con nuovo dedicatario in Giuseppe Chiarini –422 di tracciarsi un

---

dal vero, ma forse solo in parte, nel senso ch'egli riteneva che il D'Annunzio volesse muovere dallo studio e dalla suggestione dei modelli offerti dalla tragedia greca [...] per giungere alle forme della poesia corale greca classica [...] quel che gli premeva era che si sapesse (e parlare al De Bosis era come parlare al D'Annunzio) che anch'egli era in procinto di attuare forme di poesia sull'esempio dell'innografia pindarica». Scriverà infatti al de Bosis prima dell'11 gennaio del '97: «I... sono versi francesi! Meglio se, inni. *Inni voglio fare anch'io e cori* [*c.d'A.*]. Oh! se durasse per un anno o due questo mio fervore. Presto avrai miei volumi» (cfr. *Pascoli – de Bosis. Carteggio*, cit., p. 72).

421 «Caro Gabriele, mi sono messo con tutta la testa a rispondere a quella tua lettera, che fu, a suo tempo, una delle più grandi consolazioni che io abbia avute: tanto ti amo e ti ammiro. Pensa e ripensa... io vorrei scrivere un magno articolo, una specie di trattato, dove direi le mie idee sulla *metrica classica* in italiano, a differenza della *metrica barbara* [*cc.d'A.*], e darei saggi dell'esametro κατὰ στίχον sino al coro [...] Ora io darei al mio articolo [...] la forma di lettera a te, se non ti dispiacesse, ossia se tu vedessi in ciò non un pravo mio desiderio d'inalzarmi appendendomi alle tue grandi ale, ma un desiderio giusto e buono di mostrarti il mio affetto e la mia ammirazione e anche quello di dare un esempio [...] di fratellanza letteraria (tra un fratello maggiore e uno molto minore). Acconsenti? E accontenteresti anche che in testa alla lettera stampassi il tuo invito, se non tutto, in estratti? [...]» (lettera del 26 gennaio 1897: cfr. C. SCARPATI, *Due recuperi pascoliani*, cit., pp. 540-541).

422 *A Giuseppe Chiarini. Sulla metrica classica*, in *Antico sempre nuovo*, Bologna, Zanichelli, 1925, dove lo scritto fu pubblicato con l'avvertenza: «Da un volumetto cominciato nel 1900 col titolo "Regole e saggi di metrica neoclassica", rimasto incompiuto ed inedito presso l'editore Sandron di Palermo». Tuttavia, prima di questa data («Rivista d'Italia, maggio 1901), del trattatello era uscita la parte iniziale sotto il titolo *Il ritmo*. Per tutto ciò, cfr. la *Nota ai testi* di Maurizio PERUGI, in G. PASCOLI, *Opere*, cit., t. II, pp. 2482-2483.

τέμενος direttamente in terra classica: affermando di volersi applicare a «forme di poesia sull'esempio dell'innografia pindarica»423 allo scopo, in realtà, di prevenire le mosse di Gabriele, che ladro nei suoi confronti si sarebbe mostrato già in altre occasioni.424 Ben lontano da simili patemi, d'Annunzio, che nel febbraio del '97 aveva ormai concluso la sua tragedia,

---

423 Cfr. qui la n. 29.

424 Cfr. G. FATINI, *op. cit*., p. 15: si tratterebbe invero d'una *res furtiva* trapiantata «nella notissima pagina del canto dell'usignolo nell'*Innocente*, che richiama l'apologo pascoliano *Le nozze*, o nell'ode *Consolazione* del *Poema paradisiaco*, che si ricollega al sonetto *Il bosco* dell'opuscolo nuziale dell'87 (quello per le nozze di Raffaele Pascoli, inviato a d'Annunzio il 25 novembre), o nell'*Isotta nel bosco* e nella *Ballata XII* dell'*Isotteo*, che possono ravvicinarsi, oltre che al ricordato sonetto *Il bosco*, anche a *Il fonte*». Pascoli stesso rinveniva, forse più fondatamente, nella dannunziana *Canzone di Garibaldi* «gli echi dei propri inni garibaldini (*Ad Antonio Fratti* e *Manlio*), e il ricalco dei ritmi epici da lui ritrovati e impiegati nella versione metrica della *Chanson de Roland*, alcuni episodi della quale aveva inserito in *Sul limitare*»: così F. FELCINI, *Pascoli tra Carducci e D'Annunzio*, cit., p. 219, che del resto sottolinea la «rimarchevole affinità» del dramma medievale pascoliano *Nell'Anno Mille* con le formule e le misure metriche «che il D'Annunzio di lì a qualche anno avrebbe adottato nella *Figlia di Jorio*» (*ibi*, pp. 228-29). In realtà, il campo delle ricognizioni intertestuali fra d'Annunzio e Pascoli (e Pascoli – d'Annunzio) è ancora largamente da esplorare, benché numerosi e vari siano stati gli apporti della critica, tra i quali cfr. almeno A. ANDREOLI, *Da Banville a Mallarmé: d'Annunzio lesse Pascoli*, «Rivista Pascoliana», 1989, 1, pp. 141-153, e ID., *Il rapporto Pascoli – d'Annunzio alla luce di alcuni documenti inediti*: cfr. *Nel Centenario di «Myricae»*, Atti del Convegno pascoliano di San Mauro, 19-20 maggio 1990, a cura di Mario Pazzaglia, «Quaderni di San Mauro», 5, 1991, pp. 1-17; F. FELCINI, *Le «Myricae» e D'Annunzio: un'ipotesi*, *ibi*, pp. 39-61; P. FERRATINI, *Gli usignoli e i cipressi. Appunti sui rapporti Pascoli – D'Annunzio*, «Rivista pascoliana», 5, 1993, pp. 43-56.

rispondeva a Pascoli dicendosi altamente onorato se gli avesse indirizzata la sua epistola.425

Ma era già un tributo di sincera ammirazione quell'appellarsi, nella lettera del '96, all'autorità del collega, seppure l'elemento ammirativo qui conti soprattutto per il suo esercizio indiziario – nei confronti di ben altro significato, altro riconoscimento, destinato a rimanere avvolto nell'implicitezza. A guardar bene, infatti, la richiesta d'una traduzione di Sofocle in «versione ritmica italiana» non era poi così urgente ai fini pratici. Per la trascrizione, esatta e mirabile a detta del Palmieri, dei versi dei tragici greci,426 sarebbe potuto bastare, come in effetti sarebbe stato, il conforto della traduzione di Leconte de Lisle, al cui «gusto linguistico» e alle cui «cadenze» egli visibilmente s'intonava:427 è che d'Annunzio, ammirato sì, ma non troppo nei confronti del Pascoli di *Myricae*, era invece rimasto affascinato dagli splendidi saggi di classicità italiana

425 Lettera inviata da Roma (*Rome Grand Hôtel*) il «16 febbraio 97»: «Mio carissimo Giovanni, / tu mi farai veramente un onor grande indirizzandomi la tua epistola» (in *Arch.C.*, cit., ff. 32, 32 A e B, f. 32).

426 Riportato da C. CARENA, *La grecità in Gabriele d'Annunzio*, in *Verso l'Ellade dalla «Città morta» a «Maia»*, cit., pp. 7-23, p. 23.

427 Cfr. I. BENFANTE, *La «Città morta» fra Sofocle e Leconte de Lisle*, in *Fedra da Euripide a D'Annunzio…*, Atti dei Convegni di studi dannunziani, Gardone, 6 luglio 1988, e Harvard, 22-23 aprile 1988, «Quaderni dannunziani» 5-6 (1989), pp. 269-275, p. 274, ma vd. anche P. GIBELLINI, *Archeologia linguistica della «Città morta»*, in ID., *Logos e mythos*, Firenze, Olschki, 1976, pp. 269-275. Sappiamo che la versione di Leconte de Lisle era stata richiesta da d'Annunzio all'amico-traduttore Georges Hérelle prima d'intraprendere il viaggio in Grecia: «Le 21 juillet, il s'arrêtait à Paris, d'Annunzio lui ayant demandé d'y acheter, dans la traduction de Leconte de Lisle, l'*Iliade* et l'*Odyssée*, *Hésiode*, *Euripide*. "Il n'y a rien de plus utile, lui avait-il écrit, qu'une confrontation patiente entre l'original et une traduction"»: G. TOSI, *D'Annunzio en Grèce*..., cit. (*D.BM.*, n. 18), p. 28.

forniti da Pascoli sul «Convito» l'anno prima.428 La percezione pascoliana di quel mondo remoto dovette rivestire presso d'Annunzio – tale il vero senso di quell'epistola – il valore di un'illuminante indicazione poietica, la balenante suggestione d'un percorso futuro, che egli avrebbe perseguito nella tragedia come nella poesia a partire da *Laus vitae*. Certo, entro il ritorno all'antico dettato dalla comune temperie della *fin de siècle* – in qualche modo presagita dal «Maestro» Carducci, barbaro ed "ellenico" –, era, quella di d'Annunzio, l'apprensione di una indubbia consonanza, che tuttavia racchiudeva un'essenziale diversità in termini di visione e di trattamento letterario, poiché se la propensione, il movimento, per così dire, di d'Annunzio verso l'antico è descrivibile (in brutale sintesi) quale dinamismo di discesa, folgorante agnizione e metaforica sovrimpres-

---

428 «Leggo ora», telegrafava entusiasta, «Gog e Magog meravigliosa evocazione. Rendo infinite grazie al datore di gioia. / Gabriele» (*Arch. C.*, cit., f. 47). L'invio, effettuato da Francavilla al Mare, reca nel timbro la data del 4 gennaio 1895: *Gog e Magog*, il primo dei futuri «conviviali» usciti sulla rivista debosisiana, era stato pubblicato tre giorni prima. Rimanendo nel diretto ambito testimoniale, significativo è anche un passo della lettera datata «Marina di Pisa: / 3 agosto 1904» (*Arch.C.*, cit., ff. 39, 39 A), in cui, a petto del «sentimento divino della Perfezione» ispiratogli dal «poema dell'Aedo e dello Schiavo» – *Il poeta degli Iloti* dei *Conviviali* – (f. 39), e dell'attesa impazientissima dell'invio della raccolta («Attendo con desiderio impazientissimo i *Poemi conviviali*», 39 A), la lode riservata a *Myricae* risulta, a legger tra le righe, davvero minor cosa: «A Pisa ti cercai, ma tu eri già partito. *Mi consolai comperando* da un libraio alemanno *l'edizione sesta di quelle tue immarcescibili Myricae*» (*ib.*). Lo stesso Pascoli era consapevole della preferenza di d'Annunzio per i *Poemi*, visto che a distanza di anni (15 febbraio 1911) avrebbe dichiarato al Bulferetti: «Quanto al d'Annunzio, se e quando occorrerà, risponderà (sono certo!) che per lui il mio meglio è nei *Poemi conviviali* e nelle *Canzoni di Re Enzio* [...] Altri invece preferirebbero, con *Myricae*, i *Canti di Castelvecchio* e i *Poemetti*. Ci son vari gusti nel mondo [...]»: cfr. G. FATINI, *Il d'Annunzio e il Pascoli...*, cit., p. 113.

sione del sé, nel caso di Pascoli, conviviale come latino, sembra piuttosto valere il moto inverso: trattamento dell'antico quale *figura* del nuovo, empatica levitazione, affiorante lungo l'arco della diacronia, dei tratti permanenti, e dunque anche moderni, presenti nella classicità, al punto tale che, rilevò acutamente il Gargano, le «due vite», l'antica e la moderna, «si mescolano e s'integrano nel suo animo, ed egli ne coglie l'identità e l'eternità».429 Così, a voler impiegare un segno concreto, fondamentale nell'immaginario di entrambi, se l'Ulissìde di *Maia* è una splendida creazione metamorfica del moderno, l'Odisseo pascoliano430 è un prolungamento simbo-

429 Riportato da G. OLIVA, *I nobili spiriti. Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, Bergamo, Minerva Italica, 1979, p. 533. E ancora: «Ebbene [...] è questo stesso poeta, che è il contemporaneo di Achille, di Odisseo, di Anticlo, di Socrate, che suscita da ciò che è per la maggior parte degli uomini un'era ormai tramontata, fremiti immortali di vita. Come egli sia riuscito ad essere antico e moderno nel medesimo tempo è il segreto della sua arte. Quel che è certo è che noi siamo presi da uno straordinario senso di meraviglia [...] il poeta ha avvicinato a noi quella vita, fresca della sua gioventù e magnifica nelle sue energie. È Odisseo che vive in mezzo a noi: non siamo più noi che abbiamo rimontato l'oscuro fiume del passato per ricondurci accanto a lui» (*ibi*, p. 529). Alla luce di questa sensibile interpretazione, suona in realtà più schematica e in un certo senso opposta quella fornita dal Borgese, là dove («Il Regno», 11 settembre 1904) egli opponeva Pascoli a d'Annunzio: «I *Poemi conviviali* sono l'altra faccia della *Laus Vitae* di D'Annunzio. Non mai sì nobile sforzo d'intelletto fu indirizzato a cercare non più l'anima antica in noi (D'Annunzio), ma noi nell'anima antica (Pascoli)»: cfr. E. MARIANO, *Gabriele d'Annunzio e Giovanni Pascoli ovvero l'Ellade e la Grecia*, in Atti del *Convegno Internazionale di studi pascoliani,* Barga, 1983, Barga, Gasparetti, 1988, voll. I-III, II, pp. 9-85, p. 54.

430 Protagonista dell'«Inno» *Il ritorno*, e dei «Conviviali» *Il sonno d'Odisseo* e *L'ultimo viaggio*, la figura di Ulisse è, presso Pascoli, la più sentita e riuscita attualizzazione dell'antico nel moderno, e tale, nonostante la distanza interpretativa, essa dovette apparire a d'Annunzio, se egli così ne scrisse a Pascoli: «Il cuore dell'Ulissìde

lico che, completando la propria attualizzazione in un moto di fusa circolarità, dal mito muove verso la storia, in piena coerenza dunque, osservava Gianni Oliva, con la «figura storica trasmessa da Omero».431

La tempestività del "navigatore" d'Annunzio, il primo ad approdare in grande stile all'«Ellade santa» precedendo ufficialmente di un anno (1903)432 la pubblicazione dei *Conviviali*

---

ancor trema dinanzi all'*Ultimo viaggio*. Quando mai il gorgo della malinconia umana si aperse in tanta profondità? Qui il pianto si trasmuta in un cristallo immobile e sublime per entro a cui le pupille veggono sempre più lontano. Tu hai la potenza di trascendere certi limiti che parevano insuperabili nel mondo ideale»: lettera datata «Marina di Pisa, 7 settembre 1904», in *Arch.C.*, cit. (ma è copia dell'originale conservato presso la Biblioteca Nazionale Braidense, riprodotta anche in A. VICINELLI, *Tra Pascoli e D'Annunzio*, cit., p. 410.

431 G. OLIVA, *I nobili spiriti*, cit., p. 195. Cfr. anche il giudizio di Giorgio Barberi Squarotti, che, riflettendo sull'equazione 'poesia – sogno' quale categoria operativa dell'opera pascoliana, individua entro il rapporto fra antico e moderno dei *Conviviali* una sostanziale circolarità, nella quale, precisamente, consisterebbe la novità del classicismo di Pascoli: «Se la poesia è sogno e rappresentazione delle visioni del sogno al di là del vero, ecco che le figure del mondo classico, come Solon, Alexandros, Tiberio, Odisseo, Achille [...] possono essere reinventate non come modelli, esemplari di ideali di vita e di arte, come i neoclassicisti fanno, ma come personaggi della pura invenzione a cui sono attribuite funzioni e dati significativi della coscienza e dell'esistenza contemporanea [...] Sono i protagonisti del continuo sogno del poeta che li prolunga infinitamente al di là del vero della loro storia e della precedente finzione letteraria [...] fatta [...] non più che punto di partenza, contenuto della nuova invenzione»: cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, *Il discorso sulla poesia nei «Conviviali»*, in *I «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, Atti del Convegno di studi, San Mauro Pascoli e Barga, 26-29 settembre 1996, a cura di Mario Pazzaglia, «Quaderni di San Mauro», 13, Firenze, La Nuova Italia, 1997, pp. 17-36, p. 36.

432 In realtà in fase ideativa fin dal 1899, dopo il ritorno dall'Egitto e dalla Grecia, ma con segni addirittura già nel 1896. Per l'officina testuale di *Maia*, cfr. G. PAPPONETTI, *Introduzione* a G.

di Pascoli, è dunque più apparente che sostanziale: non solo perché la stesura e l'uscita dei *Conviviali* su rivista avviene ininterrottamente dal 1895 al 1904, pertanto in piena sincronia con *Maia* e con lo stesso *Alcyone*, ma soprattutto perché, fin dal '95, tra i due amici-nemici s'instaura «un non infrequente mutuo controcanto [...] in chiave parodica [...]», benché «su registri profondamente personalizzati».433 E, considerando solo il versante qui interessato, d'un d'Annunzio sollecitato da Pascoli, richiameremo appena il rapporto, variamente commentato in sede critica, tra il *Fanciullo* di *Alcyone* e il *Fanciullino* pascoliano,434 per rammentare, invece, un'altra attestazione cui proprio il carteggio dannunziano fornisce inequivoco supporto. Così, l'intuizione di Francesca Nassi, dell'affinità tra il *Fanciullo* alcyonio e quel *Sileno* conviviale uscito su «Flegrea» il 20 febbraio del 1899,435 si dimostra pienamente avvalorata proprio dalla lettera che nell'aprile successivo, di ritorno dalla Grecia, d'Annunzio inviava all'autore del *Sileno*:

D'ANNUNZIO, *Maia*, Pescara, Ediars, 1995, pp. 11-47, e anche, per l'"archeologia" del poema, ID., *Venturieri senza ventura: la crociera della «Fantasia»*, in *Verso l'Ellade dalla «Città morta» a «Maia»*, cit., pp. 44-68.

433 F. FELCINI, *Pascoli tra Carducci e D'Annunzio*, cit., p. 224.

434 Tra i contributi più significativi, cfr. E. MARIANO, *Gabriele d'Annunzio e Giovanni Pascoli ovvero l'Ellade e la Grecia*, cit., pp. 43-46, e P. GIBELLINI, *«L'Ellade sta fra Luni e Populonia»: 'Alcione', la Grecia, il mito*, in *Verso l'Ellade*, cit., pp. 111-133, pp. 128-130 in particolare.

435 F. NASSI, *L'Ellade in Toscana: il mito greco nel paesaggio dell'«Alcyone»*, in *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio*: *La Toscana, l'Emilia-Romagna, l'Umbria e la Francia*, Atti del XXIV Convegno Internazionale di studi dannunziani, Firenze-Pisa, 7-10 maggio 1997, a cura di Silvia Capecchi, Pescara, Ediars, 1999, voll. II-III, pp. 541-571, pp. 550-551 in particolare.

Da gran tempo non ho notizie di te; ma di recente ho ricevuto da te una profonda gioia. Lessi il tuo *Sileno* a Corcyra, in un bosco di olivi. Della tua poesia perfetta s'illuminò tutta la bell'isola corintia in quel mattino di primavera436

Accensione retorica? No di certo. *Illuminazione*, invece, altamente poietica, dal momento che la favola di Scopas fanciul-

436 *Arch.C.*, cit., ff. 33, 33 A e B, f. 33 A, da farsi risalire a «Mercoledí [5-4-1899]» secondo la ricostruzione di A. VICINELLI, *Tra Pascoli e d'Annunzio*, cit., p. 392. La lettera è scritta dalla Sicilia, dove Pascoli era stato nominato Professore di Letteratura latina presso l'Università di Messina: «Mio carissimo Giovanni, / avrei voluto riabbracciarti prima di partire da Messina, dove sono rimasto due giorni malato. Parto per Taormina, febricitante [...]», e dove d'Annunzio, al ritorno dalla Grecia, si è fermato per seguire le prove sceniche della *Gioconda* che sarà rappresentata infatti il 15 aprile al «Bellini» di Palermo. Quanto lascia perplessi in questa lettera è proprio il riferimento alla lettura del *Sileno*, che d'Annunzio dice essere avvenuta a Corfù, in cui si era, da Atene, recato con la Duse verso la metà di febbraio («D'Annunzio [...] dopo aver rivisto il Museo archeologico d'Atene, verso metà febbraio partì con la Duse per Corfù [...] in località Mamalus [...]»: P. CHIARA, *Vita di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1978, p. 118). Ora, essendo il *Sileno* uscito sul numero di «Flegrea» appunto del 20 febbraio, non è chiaro come d'Annunzio ne fosse giunto in possesso. Come si evince dal contesto, copia della poesia non gli era certo stata inviata da Pascoli – da parte del quale già si delineano episodi di stizza e malumori nei confronti di Gabriele –, né è sufficientemente documentata, benché non resti esclusa, l'ipotesi dell'invio del *Sileno* da parte di qualche amico comune, *in primis* il de Bosis, che, per solito appassionato lettore del poeta di San Mauro, in quel 1899 di Pascoli non si era perso una sola poesia (cfr. *Giovanni Pascoli – Adolfo de Bosis. Carteggio*, cit. , pp. 102-106), e con il quale d'Annunzio era rimasto in contatto durante il soggiorno in Grecia per l'invio di poetiche primizie. Al de Bosis scriveva, infatti, il 12 marzo del '99: «Adolfo mio carissimo / [...] in questo mio giorno onomastico [...] *attendo dalla tua bontà gli annunciati carmi* del nostro Pascoli»: testimonianza riportata da E. MASCI, «Emporium», settembre 1942, e segnalataci da Elena Ledda.

lo, che scopre il volto sorridente del figlio di Pan o di Ermes – figure, si sa, predilette da d'Annunzio – entro il blocco candeggiante del marmo pario, prefigura nettamente la metafora scultorea, del poeta estrattore di vita dall'«apparente immobilità della pietra», che è alla base di *Alcyone.*437 Un'indicazione, dunque, preziosa, che con ogni probabilità veniva a cadere in una *humus* ideativa già fermentante, e che, com'è noto, troverà uno dei suoi nuclei maggiori proprio nella fusione operativa di Natura ed Arte, nel mitico mistero racchiuso nei marmi dell'Ellade toscana. Intuizione perfettamente espressa nel poema «conviviale» di Pascoli:

> Su sfavillìo di cunei l'arguto
> maglio cadeva; e io seguia con gli occhi
> l'opera grande della breve bietta,
> ch'entra sottile come la parola,
> poi sforza il masso, come quella il cuore;
> quando, con uno scroscio ultimo, il blocco
> s'aprì, mostrando, come in ossea noce
> bianco gariglio, te di Pan bicorne
> figlio, o Sileno: e tu ridevi al sole
> riscintillante sopra l'ulivete;
> e tu puntavi con l'orecchie aguzze
> l'aereo mareggiar delle cicale.
> Ma che mai cela questa rupe? Io venni
> a domandarti perché mai sorridi
> solo, costì, col tuo marmoreo volto,
> e come tendi le puntute orecchie
> al sibilìo de' fragili canneti.
> Od altro ascolti e vedi altro, Sileno? (vv. 25-42)438

---

437 Cfr. F. NASSI, *L'Ellade in Toscana*, cit., p. 544.

438 G. PASCOLI, *Poemi conviviali*, a cura di Giuseppe Leonelli, Milano, Mondadori, 1986.

Dal 1900 al 1903 tra i due poeti vi è la nota cesura, ma non per ciò si resecano i fili di quel dialogo intertestuale iniziato nel precedente decennio. Se d'Annunzio continua ad essere molto attento all'opera pascoliana, con occhio alle stesse traduzioni classiche e medievali di *Sul limitare*, continua, anche, ad essere flagrante la circolarità di temi e motivi spazianti, con sicuro moto di ritorno, dal terreno dei futuri *Conviviali* all'opera dannunziana.

In questo terreno comune, luogo tutt'affatto centrale occupa la figura dell'*aedo*, simbolo presso entrambi d'una mitopoiesi pienamente operativa nel moderno, figura rimbalzante direttamente dalla creazione alla metaletterarietà. Com'è noto, sul tema dell'aedo incoronato «dall'aedo re di solitudini» s'incentra l'Ode *Il commiato* dedicata all'«ultimo figlio di Vergilio, / prole divina» (vv. 115-16), con eco puntuale entro la stessa dedica del volume inviato a Pascoli l'indomani della pubblicazione: «All'ultimo figlio di Vergilio / questo libro salmastro / nato dal Tirreno / è offerto con fraterna tenerezza».439 Aedo, però, a suo modo, era anche il «fanciullo» dan-

---

439 Firmato «Gabriele d'Annunzio / I. MCMIV». Il bellissimo dono del vol. II delle *Laudi* (*Elettra – Alcione*), Milano, Treves, 1904, conservato nella Biblioteca pascoliana (VIII, 6 E. 47; 3548), corrisponde all'«esemplare A [...] in rilegatura editoriale in piena pergamena e con una impressione in oro» (cfr. *IO HO QUEL HO DONATO edizioni ed autografi dannunziani*, a cura di Giuseppe Papponetti, Associazione Culturale «L'oleandro» – Centro Nazionale di studi dannunziani, Sulmona, 1996, p. 23). A sua volta l'*Ode*, anticipata sul «Marzocco» del 15 novembre 1903, era stata, come si ricava dal timbro, inviata il 20 novembre in manoscritto autografo a Pascoli, accompagnata da una lettera affettuosa contenente la promessa della consegna dello stesso volume: «Mio caro Giovanni, / il giglio marino s'è dissecco, e per ciò mando a Maria – in vece – il manoscritto della mia Ode [...] / Al mio ritorno, verrò a rivederti in Pisa. Faremo insieme una visita a Benozzo. Forse io medesimo ti porterò il mio volume» (in *Arch.C.*, cit., ff. 38-38 A). Questa epistola non figura nella raccolta trascritta da A. VICINELLI, *Tra Pascoli e d'Annunzio*, cit.,

nunziano, per non dire di quel «veglio» protagonista delle *Opere e i giorni* e dell'*Aedo senza lira*,440 incarnazione sapienziale che invero risplende, «sul remoto modello di Esiodo e Virgilio»,441 di un'«antichissima virtude» come «[...] nel prisco aedo / che canta un fato illustre».442 Un veglio che, se non parlasse con la «ricercatezza linguistica di un cruscante»443 e usasse, invece, termini garfagnini, potrebbe esser tratto dalla seconda edizione (1900) dei *Primi poemetti* pascoliani.

Il tema aedico, consacrato già in *Solon*, tuttavia si organizza in Pascoli quale espressione di personalissima metaletterarietà e attiene al passaggio dall'epica classica, oggettiva e distaccata, ai suoi svolgimenti liricizzati, sentimentali e appassionati, entro

---

ma è ricordata da M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 730, e menzionata da G. FATINI, *Il d'Annunzio e il Pascoli*, cit., p. 83.

440 Liriche composte, con *Il fanciullo*, *L'ulivo* e *La spica*, in quel fecondissimo lasso di tempo che fu il mese di luglio del 1902. Intrecciandosi con la stesura del *Fanciullo* (13-19 luglio), quella dell'*Aedo senza lira* reca nel manoscritto autografo la data del 16 luglio 1902; la data di composizione delle *Opere e i giorni* è ignota, ma comunque ascrivibile con sicurezza al medesimo periodo: per ciò e per la datazione complessiva di *Alcyon*e, cfr. P. GIBELLINI, *Per la cronologia di "Alcyone"*, «Studi di filologia italiana», XXXIII (1975), pp. 393-424, e ID., *La storia di «Alcyone»*, in *Logos e mythos*, cit., p. 75 in particolare. Cfr., inoltre, i commenti introduttivi alle singole liriche in G. D'ANNUNZIO, *Alcyone*, a cura di Federico Roncoroni, Milano Mondadori, 1995.

441 Così F. RONCORONI, in *Alcyone*, cit., p. 177.

442 «Meco ragiona il veglio / d'una spezie di pomi. / E dice: " [...] / [...] Serbansi i pomi in orci unti di pece. / Anco serbansi in cave / dell'oppio arbore; ovver tra la vinaccia / in pentole, assai bene e lungamente". / Così ragiona il veglio; ed in sue lente / parole il cor si spazia / come in un canto aonio. / Risplende un'antichissima virtude, / come nel prisco aedo / che canta un fato illustre, / o Terra, nel tuo bianco testimonio»: *L'aedo senza lira*, in *Alcyone*, cit., vv. 1-23.

443 F. RONCORONI, *ibi*, p. 177.

la poesia moderna.444 A partire dalla sua. Invero, nella sequenza compresa tra il 1895 e il 1904, costituita da *Solon*, *Il cieco di Chio*, *La cetra d'Achille* e *Il poeta degli Iloti*,445 Pascoli tracciava poematicamente una sorta di quadro ricostruttivo della figura aedica, dalla sua nascita come cantore ed eroe ad un tempo, alla scissione fra i due, alla trasformazione, infi-

---

444 Sulla distinzione posta dal poeta di San Mauro, «fra un'epica distaccata, oggettiva e un'epica appassionata e sentimentale», cfr. A. DA RIN, *Pascoli e la poesia epica. Un inedito corso universitario di Giovanni Pascoli*, «Quaderni di San Mauro», 8, Firenze, La Nuova Italia, 1992, p. 8. Per la presenza di questa componente sentimentale e l'attenuarsi del carattere di lontananza – dunque, pascolianamente, del sentimento di *meraviglia* tipico dell'antica poesia – un'epica vera non sarebbe, secondo Pascoli, reperibile nella modernità, e meno che mai nel panorama italiano coevo. Tuttavia, le distinzioni critiche pascoliane, fra un'epopea epica e un'epopea lirica, e la stessa definizione di epica quale genere letterario, sono di quanto mai problematica individuazione, dal momento che in Pascoli la riflessione teorica sull'*epos* fa in realtà tutt'uno con l'elaborazione e la prassi poetica del *Fanciullino*, secondo la quale, appunto, «il genere epico non consiste più in una semplice forma, ma piuttosto in un modo d'essere e di sentire che corrisponde, ontologicamente, allo stadio infantile di ognuno di noi» (*Pascoli e la poesia epica*, cit., p. 54).

445 In particolare, il biennio 1895-1897 è d'importanza cruciale nell'elaborazione critica e poetica pascoliana, della quale esso comprende i fondamenti. Come si è già ricordato, *Solon*, significativamente in testa alla raccolta, fu il terzo dei futuri *conviviali* ad apparire sul «Convito» (aprile 1895). *Il cieco di Chio*, il secondo nell'ordine della raccolta, usciva invece sulla «Vita Italiana» (1° giugno 1897), preceduto dalle puntate del *Fanciullino* sul «Marzocco», cui è contemporanea la pubblicazione dell'antologia *Epos*. Al 1903 risale invece, contigua nella raccolta, *La cetra d'Achille* («La lettura», dicembre 1903), mentre nel 1904, alla vigilia dell'uscita dell'opera, sarà pubblicato l'"esiodeo" *Poeta degli Iloti* («Marzocco», 31 luglio 1904). In rapporto a *Il cieco di Chio* e ai *Conviviali* "omerici", con interessanti rilievi sulla figura dell'aedo, cfr. L. BELLUCCI, *Semantica pascoliana*, cit., pp. 93-121.

ne, dell'aedo «αὐτοδίδακτος»,446 cieco cantore di poemi che gli nascevano nell'animo per infusione divina, in quella del rapsodo, che non crea più nuovi canti, ma ripete «quelli già fissati e trasmessi dalla tradizione».447 Inoltre, *Il poeta degli Iloti* aggiungeva un ultimo e definitivo tassello all'*ars poetica* pascoliana: il buon aedo di Ascra, Esiodo, vincitore di un bel tripode in una gara di inni guerreschi, comprende grazie alle parole d'un vecchio schiavo di esser in realtà divenuto un rapsodo. Consapevole di non cantare più il «vero», bensì «la menzogna che somiglia al vero», egli decide di dedicare i suoi canti alle umili opere degli Iloti: «Ora il lavoro canterò, né curo / ch'io sembri ai re l'Aedo degli schiavi» (II, *La notte*, vv. 154-155). Comparsa dunque dopo *Alcyone*, questa trasparente figurazione autoallusiva – d'un Pascoli georgico, cantore del «vero» e per ciò orgoglioso del suo umile canto – era stata assai apprezzata da d'Annunzio, come si ricava dalla lettera del 3 agosto 1904, quando il poeta sta sperando «con attesa impazientissima» nell'invio dei *Poemi conviviali*:

Grazie, mio caro Giovanni. Il mio cuore t'è grato per il saluto dolce; e il mio spirito, per il sentimento divino della Perfezione, che anche una volta tu suscitasti in lui col tuo poema dell'*Aedo e dello Schiavo*448

446 La definizione di aedo come «αὐτοδίδακτος» sarà data da Pascoli nell'introduzione *La poesia epica in Roma* all'antologia *Epos*: vd. il testo di seguito.

447 Cfr. E. ELLI, *Pascoli e l'antico: I «Poemi conviviali»*, cit., p. 742.

448 Cfr. *Arch.C.*, cit., f. 39. Un'eco dell'ammirazione di d'Annunzio per *Il poeta degli Iloti* (il «poema dell'Aedo e dello Schiavo») si coglie anche nell'allusione al motivo del «tripode» contenuto nella lettera successiva, inviata da Marina di Pisa il 7 settembre 1904. Egli, ora, ha appena ricevuto da Pascoli copia della raccolta, e intenderebbe ringraziarlo per la sua fatica con un premio degno dell'Ascreo Esiodo: «Ho letto e riletto i poemi [...] lungo il mare di Circe. Non potendo mandarti un bel *tripode*, ti mando una piccola catena a cui tu potrai sospendere quelle medagliette e quei talismani che ti son cari».

Stando dunque alla cronologia esterna, si tratterebbe della conferma d'un percorso ideativo intrapreso in parallelo. Ma solo d'una conferma? Nel febbraio del 1897, dopo l'annuncio da parte di Pascoli di voler comporre un'epistola metrica e a lui dedicarla, d'Annunzio, al ringraziamento per «il grande onore», aveva aggiunto:

Grazie del libro insigne. Mai bellezze di antica poesia furono illuminate da un rivelatore più alto449

Questa dichiarazione, tacciata d'enfasi vuota,450 è invece del tutto rispondente a verità. Il libro di «antica poesia» è *Epos*, uscito da poco presso Giusti e inviato a d'Annunzio con la dedica – ben laconica a dire il vero – «A Gabriele con affetto / non minore dell'ammirazione / Giov. Pascoli».451 L'opera, l'unica con dedica pascoliana che si trovi al «Vittoriale», oltre

---

Un richiamo complice che certo non sarà sfuggito a Pascoli, che infatti aveva scritto: «E tu nel canto ogni cantor vincesti, / anche il vecchio di Chio cieco e divino, / col tuo ben congegnato inno di guerra. / Ed ora sceso dalla nera nave / movevi ad Ascra, assai giocondo in cuore; / ché per la via ti camminava a paro / un curvo schiavo, che reggea sul dorso / il premio illustre: *un tripode di bronzo*. / / Ché l'orecchiuto *tripode di bronzo /* gravava in prima al buon Ascreo le spalle [...]» (*Il poeta degli Iloti*, I, vv. 11-20).

449 Inviata da Roma (*Rome Grand Hôtel*), il 16 febbraio 1897: *Arch.C.*, cit., f. 32 A.

450 Cfr. qui la n. 2.

451 G. PASCOLI, *Epos*, Livorno, Giusti, I, 1897. Per la complessa redazione di questo scritto, cfr. L. PESCETTI, *"Epos" e "Lyra" di Giovanni Pascoli*, cit., pp. 396-425. L'arduo lavoro di antologizzazione e commento pascoliano è preceduto da una dedicatoria (pp. VII-X) a Giosue Carducci, alla fine della quale, nella copia del volume conservato al «Vittoriale» (Coll. Scale, VII, 3 A), di pugno di d'Annunzio si legge: «O pessima prosa di un / alto poeta!». Le citazioni effettuate nel seguito del testo sono tutte tratte da tale esemplare.

ai *Conviviali* ancor più sobriamente dedicati,452 si presenta percorsa da d'Annunzio con meticolosa attenzione, nel testo e nelle note a piè di pagina. Fitto di segni di lettura è in special modo lo scritto introduttivo *La poesia epica in Roma*, in cui, precedendo la materia dei *Conviviali*, Pascoli tracciava, sotto forma di elaborazione lirico-teorica, il medesimo quadro evolutivo a partire dalla congiunta figura del cantore-eroe, poi aedo, poi rapsodo. Né qui mancava il richiamo all'Ascreo autore della *Teogonia* e delle *Opere e i giorni*, poiché il quadro racchiude anche la rievocazione di un «leggendario 'Contrasto di Homero

---

452 La copia dei *Conviviali* conservata al «Vittoriale» (Coll. Giglio CXXXVIII, 49 A) reca infatti: «a Gabriele, per ora, / Ag. 1904 Giovanni Pascoli». Il «per ora» può suonare giustificatorio nei riguardi della mancata dedica dei *Conviviali* a d'Annunzio, cui Pascoli avrebbe – a quanto affermava – desiderato dedicare la raccolta, anziché – come invece avvenne – al de Bosis. Si veda infatti la lettera di Pascoli del 5 settembre 1903, scritta poco dopo la riconciliazione: «[...] Mio Gabriele, [...] bisogna dire che noi siamo proprio tornati quel che eravamo: nel tempo stesso che tu pensavi a me per il tuo poema pastorale, io pensavo a te per i miei poemi conviviali (sai? "Gog e Magog", "Alexandros" e simili) [...]. Ma avevo e ho una difficoltà. Era quasi sottinteso che li avrei dedicati al de Bosis *symposiarcho*... Sai tu indicarmi il modo di sostituire alla dedica al de Bosis nella quale avrei parlato di te, una dedica a te, nella quale parlerei anche di lui? [...] Oh! io vorrei, e per tutt'altro che per una vana mostra, che il tuo nome comparisse nella prima pagina di questo mio volume! [...]» (*Castelvecchio di Barga, 5 7bre* 1903: cfr. A. VICINELLI, *Tra Pascoli e D'Annunzio*, cit., p. 403). In realtà, avverrà esattamente il contrario: dedica dell'opera al *Symposiarcha*, menzione di d'Annunzio nella *Prefazione.* D'altra parte, neppure il «poema pastorale» *La figlia di Iorio* sarebbe stato dedicato a Giovanni, benché Gabriele avesse annunciato (da *Villa Borghese Nettuno nel Lazio*, il 3 settembre 1903) la sua intenzione di dedicarglielo «in testimonianza d'amore»: «Mio caro Giovanni, / la mia tragedia pastorale è terminata. Imagina una grande canzone popolare in forma dramatica. L'argomento è abruzzese. E questa volta ho sentito salire la poesia dalle radici profonde. / Mi consenti di *dedicartela in testimonianza d'amore*?» (*Arch.C.*, cit., f. 34).

ed Hesiodo'», in cui i due si fronteggiano a gara, il primo ribattendo al secondo con versi sulla figura aedica tratti dall'*Odissea.*453 La centralità metaletteraria della ricostruzione di *Epos*, strettamente connessa alla poetica "fanciullesca" che Pascoli approntava in quel 1897, non era certo sfuggita a d'Annunzio. Se Pascoli era definito «aedo» ed erede della poesia di Virgilio nel *Commiato* alcyonio, ciò avveniva, è proprio da credersi, anche per l'importanza dell'apporto che quel «libro insigne» di «bellezze antiche» aveva fornito in vista d'una mitopoiesi tutta trasposta nel moderno. Se così stanno le cose, la connessione tra l'elaborazione teorica racchiusa in *Epos* e la stessa materia poetica dei *Conviviali* può ritenersi riconsiderata e affermata da d'Annunzio anche assai più tardi: sarà infatti *Fedra* (1909) a consacrare, con piena pertinenza, la definizione di un Pascoli «aedico», come già segnala la dedica dello splendido esemplare donato al poeta di Castelvecchio:

Al divino Aedo
dei *Poemi conviviali*
Gabriele d'Annunzio

"Tu mi sii testimone. Altri non degno"
7 Aprile, 1909 454

453 *Epos*, cit., pp. XXIII-IV.

454 La copia di *Fedra* (*Tragedia di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Treves, MCMIX) conservata nella Biblioteca pascoliana (VIII 6 E. 48) corrisponde all'esemplare più lussuoso, per il quale cfr. la descrizione di G. PAPPONETTI, in *IO HO QUEL CHE HO DONATO*, cit., p. 27. L'invio del dono a Pascoli era stato preceduto da una lettera del 6 marzo 1909, scritta da d'Annunzio mentre si trovava a Mentone, nella quale già risuonano i termini della futura dedica: «Ti penso con rammarico nella neve di Bologna; e ti vorrei avere qui all'ombra dei pini, davanti al Tirreno che fiorisce sotto il maestrale. Quando ti rivedrò? / Or è pochi giorni, laggiù nel mio eremo, mi fu dolce parlare di te con un uomo che molto ti ammira ed ama. / Non avevo ancor compiuta *la mia tragedia*; e pensavo, e dicevo: *"Se piacesse a lui so-*

Questa dedica è non solo sincera, ma anche profondamente vissuta. «Divino» davvero egli aveva trovato l'autore dei *Poemi conviviali*, nell'impatto delle emozioni violente e degli inquietanti interrogativi che l'Ulissìde-d'Annunzio s'era posto mentre leggeva avidamente, con tremore, il lungo sviluppo poematico dell'Ulisse pascoliano,[455] in cui, del resto, il personaggio dell'aedo, ultimo compagno di Odisseo nel viaggio verso la morte, ha un ruolo di grande importanza. Ma «aedo» è detto Pascoli anche perché disteso teorizzatore di quella figura nel lontano, e però ben presente a d'Annunzio, scritto di poetica del 1897. Tutti ricorderanno la centralità, non solo narrativa ma anche simbolica, di cui è investita nella *Fedra* la figura di Eurìto d'Ìlaco, il messo che, tradendo Euripide, da auriga dell'eroe Capaneo e dunque guerriero egli stesso, viene promosso dall'eroina dannunziana al ruolo di aedo già ai versi 369-376 del I Atto: «Or *tu devi cantar come l'aedo*, / come quando aggiogavi i due sonanti / cavalli [...] / [...] / Come tendi le redini del carro, / sogna che tendi i nervi della cetera. / Alza la voce!».[456] La Titànide è talmente conquistata dal racconto

---

lo, sarei pago." / Te la manderò [...]» (*Cap Martin Hôtel, près Menton, Alpes Maritimes*, «6 marzo 1909»: in *Arch.C.*, cit., ff. 17-17 A, B, C , ff. 17 e 17 A).

455 «Il cuore dell'Ulissìde ancor trema dinanzi all'Ultimo viaggio [...]»: per una citazione più estesa, cfr. qui la n. 39. Ma d'Annunzio ricorderà lo splendido poema pascoliano anche in seguito, mentre («26 nov. 1904») sta per far ritorno a Settignano: «Mio caro Giovanni, / lascio stamani la bella Marina e torno a Settignano, senz'averti riveduto! [...] Non ti so dire con quanto rammarico io mi allontani dal mare. È là, a due braccia. Iersera rilessi il divino Ultimo viaggio; e le pause erano riempite dal suo fragore [...]» (*Arch.C.*, cit., ff. 37-37 A): come si vede, l'aggettivo *divino* è costante nella caratterizzazione di questo *poema* e, a un tempo, del Pascoli «conviviale».

456 Questa citazione e le successive sono state tratte dalla copia della tragedia conservata presso la Biblioteca pascoliana: cfr. n. 63. Per un'edizione recente, si veda G. D'ANNUNZIO, *Fedra*, a cura di Pietro Gibellini, note di Tiziana Piras, Milano, Mondadori, 2001. Quan-

di Eurìto, che ne celebra la consacrazione a cantore, «or che son arsi i grandi [...] cavalli» del suo signore, con il dono di «[...] una cetera / eburna, opra di Dedalo, che anch'ella / è fornita di giogo, e d'oro è il giogo / vocale [...]» (A. I, vv. 603-613). Eurìto, insomma, vivrà la separazione dall'azione guerriera per mano d'una donna-dea, che, prefigurazione di Ecate, si staglia «su l'entrare nella Notte»; è lei, come Eurìto confesserà all'inizio dell'Atto II, a infondergli nel cuore le parole ispirate, come è lei a insegnargli l'arte di regolare i «còllabi all'accordo / sul giogo [...]». Ella, Fedra, è in tutto, fin nella capigliatura «a guisa d'un elmetto rosseggiante», pari alla Musa che *semina* «in cuore le canzoni», colei che «vòlto ha verso il tempo / troppo desiderabile i respiri» (A. I, vv. 625-629). Questa stessa donna-dea ora gli suggerisce cautela, poiché «Anche la Musa, come gli altri numi, / vende il suo bene a prezzo d'infiniti / mali [...]». Dunque: «Bada che non t'accechi», lo ammonisce, «come accecò Tamiri, e non ti storpii», e «[...] Ascolta il tuo cuore e apprendi l'arte / dalla tua più profonda libertà». E l'invocazione «"Cuore, narrami l'uomo" / sia nel cominciamento d'ogni tuo / canto [...]» (vv. 636-644). Da questo momento Eurìto seguirà compiutamente il codice aedico, tranne nel fatto che, incendiato d'amore per colei che lo ammaestra dal profondo del cuore, egli non ha condiviso il destino errante degli altri aedi, non ha cercato una nave che lo «tragitti a un'isola ferace» (A. II, 1225), e perciò, vestito d'una «lunga tunica violetta», lo troveremo, all'inizio dell'Atto II, ancora nel palazzo di Fedra, intento alle domande della regina sulla dea che gli ha insegnato «[...] la lunga / arte sì brevemente». Ma Eurìto, così rivelando a Fedra il proprio amore, ad ogni quesito saprà rispondere soltanto: «Non so come». Eurìto, ben-

to ai "tradimenti" o alle tante ri-creazioni del patrimonio classico e moderno presenti nella *Fedra* dannunziana, cfr. M. GUGLIELMINETTI, *La "Fedra" di D'Annunzio e le Fedre della tradizione classica*, in *Fedra da Euripide a D'Annunzio*..., cit., pp. 85-97.

ché non sia cieco, è come lo fosse: egli ci appare dotato di quella vista interiore che è della tipologia aedica a partire dalla figura di Omero. Variante di derivazione omerica, del I v. dell'*Odissea* («Ἄνδρα μοι ἔννεπε Μοῦσα πολύτροπον [...]»)457, sembrerebbe infatti la lezione impartita da Fedra ad Eurìto («"Cuore, narrami l'uomo"», A. I, 642), come memore dell'*Iliade*, del passo del Libro IX, vv. 186-187, in cui si descrive la cetra d'Achille, potrebbe essere la descrizione della cetra da lei donata ad Eurìto («[...] una *cetera* / eburna, opra di Dedalo, che anch'ella / è *fornita di giogo*, e d'oro è il giogo / vocale [...]», *Fedra*, A. I, vv. 609-11): «E giunsero alle tende e alle navi dei Mirmídoni, / e lo trovarono che con la cetra sonora si dilettava, / bella, ornata; *e sopra v'era un ponte d'argento*».458

In realtà, se son qui presenti echi omerici, questi non sono diretti, ma filtrati: i materiali più significativi con cui d'Annunzio ci ha rappresentato la figura di Eurìto nell'Atto I, nella didascalia e nell'*incipit* dell'Atto II, provengono infatti da Pascoli, dall'autore «divino» dei *Conviviali*, con la loro materia specificamente aedica, *Solon*, *La cetra d'Achille*, *Il cieco di Chio*, *Il poeta degli Iloti*, ma anche e soprattutto dall'autore di *Epos. La poesia epica in Roma*. Il testo e le note di questo scritto introduttivo, «illuminati» dalla poetica filologia pasco-

457 OMERO, *Odissea*. Versione italiana, con testo greco a fronte, di Rosa Calzecchi Onesti, Prefazione di Fausto Codino, Torino, Einaudi, 1989.

458 OMERO, *Iliade*. Versione italiana, con testo greco a fronte, di Rosa Calzecchi Onesti, Prefazione di Fausto Codino, Torino, Einaudi, 1990. Questi versi puntualmente risuonano nella poetica ricreazione pascoliana interna al «conviviale» *La cetra d'Achille*: «Ma non le udiva, benché desto, Achille, / desto sol esso; *ch'egli empiva intanto* / *a sé l'orecchio con la cetra arguta*, / *dedalea cetra*, scelta dalle prede / di Thebe sacra ch'egli avea distrutta» (II, vv. 11-15). E non sfuggirà qui la vicinanza della *Fedra* dannunziana («[...] cetera / [...] *opra di Dedalo* [...]», A. I, vv. 609-610).

liana, costituiscono il punto di riferimento primario per l'*inventio* di questi passi della *Fedra*, in cui non a caso, più sensibilmente che altrove, si fa palese la conversione della tragedia antica a lirica rappresentazione, moderna «fusione [...] dell'epopea e del dramma». Così, infatti, rilevava d'Annunzio mentre stava rivedendo o aveva appena rivisto il testo della *Fedra* per l'allestimento musicale:459

Credo che nessun critico fino a oggi abbia rilevato quel che forma il più alto carattere dell'opera: *la fusione, in essa, dell'epopea e del dramma*. Il primo e il terzo atto sono vere e proprie rappresentazioni *epiche*, in cui l'elemento narrativo è drammatizzato in una maniera nuova e inattesa460

---

459 Ultimata il 3 febbraio del 1909, con una stesura a ritmo frenetico, *Fedra* andò la prima volta in scena presso il «Lirico» di Milano già nell'aprile successivo, con la Compagnia di Mario Fumagalli (1909). Si dovrà attendere il 1915, in effetti, prima che l'opera venga rappresentata alla «Scala» con le musiche di Ildebrando Pizzetti, riscuotendo, pur con riserve espresse dalla critica per gli aspetti tecnico-realizzativi, applausi «vivissimi» tra il pubblico «dopo la trenodia» e attenzione «tributata ad ogni parte dello spettacolo» (L. GRANATELLA, *Arrestate l'Autore! D'Annunzio in scena*, Roma, Bulzoni, 1993, voll. I-II, vol. II, pp. 700-701). In realtà, prima ancora di dedicarsi allo sviluppo poematico, d'Annunzio, stimolato dall'incontro con il Pizzetti «che stava lavorando alla riduzione in musica dell'*Ippolito* di Euripide», avrebbe concepito il progetto d'una "Fedra musicale" da realizzarsi, scrivendo «lui stesso il libretto per l'opera», in stretta comunione con il musicista; sennonché, trascinato dalla fiamma lirica «alla sua antica idea di una *Fedra* "metrica"» e pressato, parimenti, da urgenze d'ordine economico, avrebbe preferito alla «messa in scena musicale, più complessa e laboriosa», la più rapida *mise en scène* del Fumagalli: cfr. V. VALENTINI, *La Fedra*: "un labirinto senza Minotauro e senza filo d'Arianna", in ID., *Il poema invisibile*, cit. (*D.BM.*, n. 39), pp. 424-425.

460 Cfr. *Arch.GV.*, nri 6815-6816; XXXIV, 1. Si osserverà, però, che nel libretto per musica della tragedia (Milano, Sonzogno, 1913) Eurìto d'Ìlaco, da Aedo, è ritornato al semplice ruolo di Messo che rivestiva nelle *Supplici* di Euripide – e qui un tempo al servizio di Capaneo,

La ri-creazione dannunziana mostra di essersi appropriata in primo luogo delle riflessioni esordiali dello scritto di Pascoli, in cui, riportando nella sua traduzione il primo verso dell'*Odissea*, il poeta di San Mauro definiva la natura permanente dell'*epos* assimilandone l'energia creatrice alla mitopoiesi del «fanciullino», il cui canto aurorale risuona «in ognun di noi»:

L'*Epos* è la poesia degli anni 'migliori'. E quali questi anni? Gli anni passati e lontani. Noi diamo al tempo biasimo e mala voce, perchè scolora, per usare le parole di Servio, la virtù umana: a torto; poichè esso invece colora ogni cosa d'una patina inimitabile che rende tutto bello, venerabile, augusto [...] Nel brevissimo giro della nostra vita, ognun di noi ha il suo *epos*, e volentieri dice, o direbbe, quando la dea che dà il bene e il male, gli fosse presente: 'L'uomo narrami, Musa': l'uomo che fu e non è in noi; l'uomo che molto errò, che molto sofferse ὅν κατὰ θυμόν, che era bello, grande, forte, destro, simile a un dio. Era veramente? A noi pare che fosse, e per la poesia basta [...][461]

---

poi di Teseo –, poiché, annotava d'Annunzio, nel «testo fornito al dramma musicale il poeta con profondo accorgimento ha abolito il personaggio dell'Aedo, affidando alla musica la rivelazione / dell'energia epica che per mezzo dell'Aedo egli aveva introdotta nella tragedia» (*ibi*, 6815). Sulla conversione, nella *Fedra*, della tragedia in epopea lirico-drammatica richiamava invero l'attenzione, citando il medesimo passo, già P. GIBELLINI nel saggio *Fedra da Euripide a D'Annunzio*, in *Fedra da Euripide a D'Annunzio…*, cit., pp. 99-134 (pp. 111-112 in particolare), e, più di recente, in *Introduzione* a G. D'ANNUNZIO, *Fedra*, cit., p. XXIII.

461 *La poesia epica in Roma*, in *Epos*, cit., p. XV. Si noti qui anche il tratto tutto pascoliano, direttamente collegato alla teoria del *Fanciullino*, della poeticità delle cose passate: il tempo «[...] colora ogni cosa d'una patina inimitabile che rende tutto bello, venerabile, augusto».

E dirà Fedra ad Eurìto:
Va. Ma non t'accostare all'Elicònide.
Bada che non t'accechi
come accecò Tamiri, e non ti storpii.
Anche la Musa, come gli altri numi,
vende il suo bene a prezzo d'infiniti
mali. Ascolta il tuo cuore e apprendi l'arte
dalla tua più profonda libertà.
«Cuore, narrami l'uomo»
sia nel cominciamento d'ogni tuo
canto. «Narrami l'uomo che scagliò
contra l'Ètere l'asta e poi sorrise.
Narrami la mortale che sdegnò
Apòlline e del rogo fece il talamo.
Narrami il fuoco e il sangue, e la bellezza
creata dalla folgore.» (A. I, vv. 635-649)

dunque ri-funzionalizzando i materiali pascoliani per una dichiarazione, a mezzo fra poesia e poetica, di flagrante anticlassicismo, tesa ad affermare che «lo spazio delle motivazioni e delle forme della poesia è, ormai, quello del cuore: non più Apollo, non le Muse, non i doni, cioè, degli dei, che fanno pagare per essi un prezzo sempre troppo alto, ma l'interiorità dell'uomo, liberato dal condizionamento delle leggi divine»:462 libertà come quella qui espressa dall'eroica sfida di Capaneo e di Evadne.

Al contempo, però, d'Annunzio si è avvalso anche di tasselli sussidiari, provenienti dal testo e dalle note delle prime pagine di *Epos*. La rievocazione, infatti, della triste sorte dell'aedo Tamiri, impiegata come *exemplum* giustificante la ribellione della Titànide alle malvage divinità olimpiche («Anche la Musa, come gli altri numi, / vende il suo bene a prezzo

462 Cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, *Lo spazio della diversità: la «Fedra»,* in *D'Annunzio e il classicismo*, cit., pp. 115-141, p. 136.

d'infiniti / mali [...]», A. I, vv. 638-39), riconduce alla pagina di Pascoli, là dove il poeta, ipotizzando la fusione originaria di eroe e di aedo, ricorda i cantori più noti, fra i quali *Thamyris*, appunto. Un passo che dà anche ragione della scelta onomastica per l'auriga di Capaneo, ora consacrato a investitura aedica, *Eurìto*:

Che nei primi tempi eroe e aedo fossero la medesima persona, che cantava e faceva le grandi imprese? Non dice Odysseo al cieco Demodoco: 'tu canti... quanto faticarono gli Achei Come o forse tu ci sia stato o da altro l'abbia udito'? Nell'Iliade non è altro aedo che Achille e forse Paride, aedo forse d'amori; oltre *Thamyris Thrace* (nella Boiotia, che è la parte più recente del poema) e i cantori dei *threnoi* nei funerali di Ettore, anch'essi in parte non primitiva dell'Iliade. Thamyris errava di corte in corte: veniva dall'Oechalia, dalla corte di *Euryto* Oechalieo (un valentissimo saettatore cui Apollo uccise perché da lui sfidato all'arco); giunto a Dorio s'imbattè nelle Muse. Egli professava che avrebbe vinto esso, se pur anche le Muse cantassero, figlie di Zeus Aegioco: or *quelle adiratesi cieco lo fecero*, e pur il canto divino gli tolsero e gli fecero obliare l'arte della cetra463

Ma anche altrove riaffiorano in Pascoli la memoria di Thamyris, il motivo della cecità e del compenso di «tanto male» da parte della Musa con il dono del canto:

Ma il bene la Musa compensava spesso con un male: li privava degli occhi, ma loro dava soave canto. *La cecità era comune tra loro: cieco come Demodoco, come forse Thamyri, imaginavano gli antichi Omero stesso*, anzi affermavano che il suo nome sonava in eolico come πηρός. Cieco era di Chio un buon cantore [...] e Stesichoro, poi, il grande maestro di cori, fu

463 *Epos*, cit., p. XVIII. Il *c. threnoi* è *d'A.*

pure privato della vista per avere calunniata la Beltà, Helena [...] Or come così sovente *un tanto male con un tanto bene*?464

E i vendicativi dei dell'Olimpo, che accecano e spietatamente puniscono l'*ὕβρις* dei mortali (come era avvenuto ad Euryto Oechalieo), possono, ammoniva Fedra, anche rendere «storpi» («Bada che non t'accechi / [...] e non ti storpii», A. I, vv. 636-37). Anche la deformazione, infatti, come la cecità, s'inscrive nella vulgata delle sciagure destinate al cantore. Eppure non può non colpire la nota erudita di Pascoli, che, commentando il vocabolo *πηρός*, ne indica l'ambiguità interpretativa, come «cieco», come «muto» o anche «storpio»:

(**6**) B 594: pare posteriore all'Odyssea, almeno agli episodi di Demodoco a una cui espressione sembra riferirsi: θ 64: 'Degli occhi lo privò, ma gli dava il dolce canto'. Però il luogo dell'Iliade è molto discutibile: le muse *πηρὸν* θέσαν, αὐτὰρ ἀοιδὴν... ἀφέλοντο. È *πηρός solo qui: vale cieco o muto o storpio*, per es., della mano necessaria alla cetra? Il senso bisogna accordarlo con αὐτάρ seguente, e, accordandolo, sarebbe: lo fecero cieco, ma gli tolsero il canto, oppure, secondo un'eccezione più rara di αὐτάρ, adunque gli tolsero il canto; *nel qual caso πηρόν si avrebbe a interpretare 'muto' o 'storpio'*465

E però, aveva scritto Pascoli, per quanto gli dei potessero affliggere i mortali, era pur sempre quello un tempo felice, in cui il «canto è in fiore, e col canto anche la virtù eroica». Una felicità di canto e d'azione cui, descrivendo il possente Turno,

464 *Epos*, p. XX.

465 *Epos*, p. XVIII-XIX. Nel testo la nota **6** è collocata dopo *cetra*: «gli fecero obliare l'arte della cetra».

il poeta dell'*Eneide* avrebbe guardato con il sentimento, ormai, di un'irrimediabile perdita:

Ebbene: e Iasone e Turno sono ben [...] dei felici eroi che ora abitano ai confini della terra, nelle isole dei Beati e a cui tre volte l'anno porta la terra il florido frutto; ma i loro poeti e quella poesia sono già troppo da loro lontani. *Sentono essi, e specialmente il secondo, il compianto di quel 'troppo desiderabile tempo'*; ma si accorgono anche che è troppo diverso dal loro [...]466

tanto più che il «compianto di quel '*troppo desiderabile tempo*'» già riecheggiava nei versi del Catullo *doctus*:

O nimis optato saeclorum *tempore* nati, Heroes, salvete deum genus, o bona matrum Progenies!467

Così recita fedelmente, documentando la traduzione nel testo («[...] quel 'troppo desiderabile tempo' [...]»), la nota **4** della pagina pascoliana. Era quella, raccontava il poeta del *Carme* LXIV, l'età delle nozze di Peleo con Tetide. E nel palazzo sfavillante dei tesori regali, collocato nel mezzo della sala spiccava il letto della dea ricoperto d'una coltre purpurea:

Questa coperta, disegnata con le figure dei personaggi d'un tempo con arte meravigliosa presenta le gesta d'eroi.
C'è Arianna che spinge lo sguardo dal lido fragoroso di Dia,
e non riesce a frenare la passione profonda del cuore,
scorge Teseo che ormai si allontana con la flotta veloce,
e ancora non può credere di scorgere quello che scorge,
perché, destata appena allora dal sonno che inganna,

466 *Epos*, p. XVII.

467 Catullo, *Carme* LXIV, vv. 21-22. Citeremo di seguito il testo nella traduzione italiana a cura di Francesco Della Corte, in CATULLO, *Le poesie*, Fondazione Lorenzo Valla, Milano, Mondadori, 1994.

si trova infelice abbandonata su un lido deserto.

Il giovane immemore fuggendo respinge con i remi le onde, e lascia le vane promesse in preda a tempeste di venti.

Lontana, fra le alghe della riva, *la figlia di Minosse*, con occhi

di pianto, simile a marmorea statua di Baccante, guarda, ahimè!

Guarda e ondeggia fra i marosi dell'affanno profondo [...]468

Ma la sciagura d'Arianna, evidentemente associata nella memoria di Pascoli con quella dell'infelice Didone virgiliana,469 è la medesima che ha condotto alla vendetta di

---

468 CATULLO, *Le poesie*, cit., LXIV, vv. 50-62: «Pulvinar vero divae geniale locatur / sedibus in mediis, Indo quod dente politum / tincta tegit roseo conchyli purpura fuco. / Haec vestis priscis hominum variata figuris / heroum mira virtutes indicat arte. / Namque fluentisono prospectans litore Diae / Thesea cedentem celeri cum classe tuetur / indomitos in corde gerens Ariadna furores: / necdum etiam sese quae visit visere credit, / utpote fallaci quae tum primum excita somno / desertam in sola miseram se cernat harena. / Immemor at iuvenis fugiens pellit vada remis, / irrita ventosae linquens promissa procellae. / Quem procul ex alga maestis Minois ocellis, / saxea ut effigies bacchantis, prospicit, eheu! / prospicit et magnis curarum fluctuat undis [...]».

469 Anche Didone, infatti, dalla rocca di Cartagine scruterà, disperata, i fervidi preparativi della partenza di Enea: «Quis tibi tum, Dido, cernenti talia sensus, / quosve dabas gemitus, cum litora fervere late / prospiceres arce ex summa totumque videres / misceri ante oculos tantis clamoribus aequor! [...]», *AEneidos Libri*, IV, vv. 408 e sgg., in VIRGILIO, *Opere*, a cura di Carlo Carena, Torino, Utet, 1971. Lo scatto associativo Catullo – Virgilio deve essere stato promosso dal richiamo all'*Eneide* che precede di qualche riga la citazione catulliana: «[...] Turno, nell'Eneide, vede un gran sasso, come quelli di Omero, cui 'a stento sei uomini scelti porterebbero in collo [...] Egli lo prese con man frettolosa e lo palleggiava contro il nemico' [...]» (*Epos*, p. XVII).

Fedra sul traditore, «lo spergiuro e l'insidiatore delle donne», Teseo.470 È dunque su d'un piano d'intertestualità multipla, d'un Catullo sollecitato e filtrato da Pascoli, che si è prodotta la ri-creazione di d'Annunzio, là dove l'auriga, appena promosso alla sua nuova investitura, esclama:

Fedra regina, tu mi fai tal dono
che maggior non potevi né più santo:
una cetera bella, ben costrutta,
d'artefice famoso,
e con sópravi d'oro il giogo! Possa
io, partendomi, imbattermi nel coro
delle sorelle Aònidi,
come Tamiri il Trace,
per un luogo deserto, presso un fonte,
e mi sémini in cuore le canzoni
quella che come te porta le chiome
a guisa d'un elmetto rosseggiante
e vòlto ha verso *il tempo*
troppo desiderabile i respiri.

FEDRA

E quale, aedo, è *il tempo*
troppo desiderabile? *il passato*,

---

470 «Teseo [...] è il rapitore di Arianna e di Fedra, colui che ha abbandonato Arianna dopo essersi fatto aiutare, seducendola, nell'uccisione del Minotauro e nella fuga da Creta, e ha portato con sé la troppo giovane Fedra perché crescesse fino all'età adatta per le nozze. È, appunto, lo spergiuro e l'insidiatore delle donne, di fronte al disfidatore degli dei Capaneo e all'eroina per l'amore nella morte Evadne [...] spergiuro è Teseo nei confronti di Arianna, e spergiura sarà Fedra nei confronti di Teseo. Il cerchio si chiude, in questo modo, e la vendetta si può pienamente attuare»: G. BARBERI SQUAROTTI, *Lo spazio della diversità: la Fedra*, cit., pp. 130-131.

forse? il futuro? Dimmi.
(A. I, vv. 616-632)

L'allusione a questo misterioso tempo del desiderio, che la dea avrebbe sottratto agli uomini, dipende, dunque, da un intertesto «incrociato»: ma il riferimento primario resta comunque il commento pascoliano, 471 com'è verificato dall'addensarsi in questo gruppo di versi di altri luoghi del poeta romagnolo. Il primo è costituito dal motivo dell'incontro dell'aedo Tamiri il Trace con le Muse «per un luogo deserto, presso un fonte» (A. I, v. 624), che, ripreso nei contigui vv. 635-37, rinvia puntualmente allo scritto di Pascoli:

Nella più antica Iliade oltre Achille, cantano solo le Muse accompagnate dalla bellissima cetra di Apollo: *quelle Muse, che l'aedo incontrava nei luoghi deserti e montani, tra il sussurrìo vocale di fontane e correnti* [...]472

benché non resti escluso il riferimento al terreno della fortuna aedica contenuto nei vicini *Conviviali*, come nella

---

471 A conferma della derivazione dannunziana da Pascoli prima che da Catullo, si ricordi che il testo e la relativa nota **4** («Cat. lxiv 22 e segg. *O nimis optato saeclorum tempore nati, Heroes, salvete, deum genus, o bona matrum Progenies!*» [*c.d'A.*]) della copia di *Epos* recano vigorosi segni di lettura (triplice barretta sui margini laterali).

472 *Epos*, p. XIX. Il tema dell'erranza aedica, più volte richiamato da Pascoli, ha un altro preciso riscontro nell'*incipit* del secondo atto della tragedia dannunziana, là dove Fedra chiede ad Eurìto: «E tu dunque non vai / per la via polverosa alla pianura / nutrice di cavalli, verso l'Ìnaco / arido, o uomo? *né ti cerchi nave / che ti tragitti a un'isola* ferace, / *com'usano gli erranti aedi*?» (A. II, vv. 1221-1226), rinviante sia al passo succitato, sia al successivo: «*L'aedo* dunque *viaggia* per l'Hellade divina e *per le isole*. *Si aggira spesso* lungo il molto rumoroso mare *per trovare una nave* bene arredata, *che lo tragitti*: egli paga i nocchieri con dolci versi, se è accolto [...]» (*Epos*, p. XXI).

storia del *Cieco di Chio*, l'aedo che, sfidata la divinità della fonte, sarebbe stato privato della vista.473

Tuttavia, il prelievo più rilevante e oltremodo puntuale, è costituito dal motivo dell'*inseminazione* divina di canzoni, delle *oimai*, che nelle pagine di Pascoli ricorre come una sorta di *leitmotiv*. Il ripetuto richiamo era qui funzionale alla trasformazione dell'aedo «αὐτοδίδακτος», che non vede e che pur fa vedere, che trova in sé e non ripete, in quello del rapsodo, che non trova in sé, ma ripete, "ricuce", anzi, le *oimai* degli aedi primitivi:[474]

---

473 Si rammmenti infatti il racconto dell'aedo di Chio (poi rievocato nel *Poeta degli Iloti*, v. 12, come «il vecchio di Chio cieco e divino»), divenuto cieco per aver sfidato a gara la dea della «vocal fontana» racchiusa in un bosco sacro: «Ed ecco io vidi alla mia destra un folto / bosco d'antiche roveri [...] / [...] / Entrai nel bosco abbrividendo, e molto / con muto labbro venerai le ninfe, / [...] / E giunsi a un fonte che gemea solingo / sotto un gran leccio, dentro una sonora / conca di scabra pomice, che il pianto / già pianto urgea con grappoli di stille / nuove, caduchi, e ne traeva un canto / dolce, infinito. Io là m'assisi, al rezzo. / Poi, non so come, un dio mi vinse: presi / l'eburnea cetra e lungamente, a prova / col sacro fonte, pizzicai le corde. / / Così scoppiò nel tremulo meriggio / il vario squillo d'un'aerea rissa: / e grande lo stupore era de' lecci, / ché grande e chiaro tra la cetra arguta / era l'agone, e la vocal fontana. / Ogni voce del fonte, ogni tintinno, / la cava cetra ripetea com'eco; / [...] / / Allora io vidi, o Deliàs, con gli occhi, / l'ultima volta. O Deliàs, la dea / vidi, e la cetra della dea: con fila / sottili e lunghe come strie di pioggia / tessuta in cielo; iridescenti al sole. / E mi parlò, grave, e mi disse: Infante! / qual dio nemico a gareggiar ti spinse, / uomo con dea? [...] / [...] / [...] Or va, però che mite ho il cuore: / voglio che il male ti germogli un bene. / [...] / Sarai felice di veder tu solo, / non ciò che il volgo vìola con gli occhi, / ma delle cose l'ombra lunga, immensa, / nel tuo segreto pallido tramonto»: *Poemi conviviali*, cit., *Il cieco di Chio*, vv. 72-126. Come si può osservare, il rapporto tra il passo di *Epos* e questi versi è assai stretto.

474 In realtà, la lirica interpretazione pascoliana non differisce sostanzialmente dalle conclusioni dell'attuale filologia a proposito della 'combinazione' rapsodica: cfr., infatti, L. RENZI, *'Varianti*

Erravano gli aedi, non da altri ammaestrati nelle loro canzoni, che dalla Musa, da una divinità che *nel loro interno seminava canzoni* d'ogni genere; e agli dei e agli uomini cantavano.

[...] gli aedi erano volentieri imaginati ciechi, ed erravano *cantando le oimai che un dio aveva loro seminate nel cuore*, d'ogni genere.

[...]Ὅμηρος fu l'aedo divino al quale gli antichi attribuirono tutti e due i poemi, o almeno l'Iliade, quali li abbiamo. Ma certo quali li abbiamo non sono essi quali un aedo, se uno fu, li costrusse da principio: in essi è certo l'opera dei ῥαψῳδοί, col qual nome intendiamo appunto i cantori, non più αὐτοδίδακτοι, non più *pieni la mente di oimai d'ogni specie seminatevi dalla Musa*, ma di canti altrui e specialmente dell'Iliade e dell'Odyssea.475

E si veda ora come la riflessione pascoliana – strettamente congiunta all'elaborazione del *Fanciullino* e protesa alla fusione di epica e lirica –, sia divenuta attiva nella opera di d'Annunzio. Si rammentino infatti le parole pronunciate da Eurìto subito dopo la sua investitura ad aedo:

---

d'interprete' nei canti tradizionali narrativi romeni, in ID., *Le piccole strutture. Linguistica, poetica, letteratura*, a cura di Alvise Andreose, Alvaro Barbieri, Dan Octavian Cepraga, collaborazione di Marina Doni, Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 455-466, pp. 461 e 464 in particolare.

475 *Epos*: ordinatamente pp. XX, XXI, XXIII. Il *c*. in «oimai» è *d'A*.

[...] Possa
io, partendomi, imbattermi nel coro
delle sorelle Aònidi,
come Tamiri il Trace,
per un luogo deserto, presso un fonte,
e *mi sémini in cuore le canzoni*
quella che come te porta le chiome
a guisa d'un elmetto rosseggiante
e vòlto ha verso il tempo
troppo desiderabile i respiri
(A. I, vv. 621-629)

E dal nucleo, appunto, dell'*inseminazione* prenderà avvio la spinta tutta liricizzante del seguito del testo dannunziano. *Oimai* «d'ogni genere»: dunque anche d'amore, aveva scritto Pascoli, e d'amore sono, come rivela l'Atto II, le canzoni che in realtà non una dea, propriamente, ma una donna simile a una dea, Fedra, ha *inseminato* nel cuore di Eurìto, anch'egli così divenuto un aedo «αὐτοδίδακτος». Il tema dell'*inseminazione*, cioè, esalta quella scoperta dell'interiore, che, regno della «libertà» per Fedra, è luogo della schiavitù per l'aedo amante. Il mistero della significazione erotica che si consuma nell'aedo celebra al tempo stesso il mistero della significazione poetica, del *δαίμων* insufflante nel suo umano ricettacolo. Così, infatti, avvolto «in lunga tunica violetta», la veste da Pascoli ricordata per i cantori dell'*Odissea*,476 Eurìto risponderà agli incalzanti interrogativi di Fedra:

476 Nella didascalia che inaugura l'A. II di *Fedra* si legge: «Distesa è sul giaciglio Fedra coi piedi senza sandali, consunta dal male insonne, poggiata il cubito su i velli ferini e nella palma la gota smorta [...] Di contro, sopra uno sgabello, è l'uomo d'Argo conduttore di carri divenuto *aedo, in lunga tunica violetta*». Pascoli, tuttavia, cita il dato che *la veste di colore violetto* era indossata dai rapsodi per segnalare al pubblico la recitazione dell'*Odissea*: «Non era forse peculiare dell'arte del poeta quello che pareva difetto o errore alla ragione dei

Ma non Àrdalo
m'ammaestra, non Àrdalo. Nell'ombra
dei lauri sacri è meco
quella che come te porta le chiome
a guisa d'un elmetto rosseggiante.
È meco sempre.

FEDRA.

Alunno
sei della dea, che t'insegnò la lunga
arte sì brevemente.

L'AEDO.

Non di quella dea.

FEDRA.

Chi è teco sempre?

L'AEDO.

Meco è sempre,
ma sono solo.

---

critici? Ma, prima che questi venissero, *i rapsodi*, ora costretti al semplice uffizio di recitatori, *non trovavano negli uditori se non ammirazione e diletto, quando loro si presentavano declamando* l'Iliade, in veste rossa, e *l'Odyssea, in veste viola*»: *Epos*, p. XXVII. Vi è dunque infedeltà nella trasposizione dannunziana, che attribuisce a un aedo la veste color viola del rapsodo, ma certo bisognerebbe indagare sul significato del nuovo impiego testuale. Si ricordi, infine, a indicazione dell'interesse dannunziano, che il passo citato presenta un segno di lettura sul margine di destra e anche su quello di sinistra.

FEDRA.

Non la vedi?

L’AEDO.

Dentro
il mio cuore.
FEDRA.

Ti parla?

L’AEDO.

Nel mio cuore
l’ascolto.

FEDRA.

Ma, se non ti mostra l’arte,
come regoli i còllabi all’accordo
sul giogo?

L’AEDO.

Non so come.

FEDRA.

Come trovi
i modi?

L’AEDO.

Non so come.

FEDRA.

Non trattasti
mai le corde sonore ma le redini
e le sferze fischianti.

L’AEDO.

Ben è vero
quel che dici.

FEDRA.

La mano
usa a frenare è dura e grave. Or come t’obbedisce?

L’AEDO.

Non so.

FEDRA.

Come accompagni
il canto già, senza fallir le tempre?

L’AEDO.

Non so, Regina.

FEDRA.

In sogno?

L'AEDO.

In sogno.

[...]

FEDRA.

Dea non è quella; e pure è consanguìnea di Eterni. Non divina non umana.

[...]
E per ciò sembra inferma di sé, delle sue vene mescolate.
E per ciò sembra che deliri. Ma dea non è quella.
[...]
Aedo,
tu parlavi di Fedra.
[...]
Tu sai dunque l'amore.
(A. II, vv. 1241-1341)

Una dichiarazione di poetica che parrebbe ispirarsi al principio classico. Ma, e in più sensi, il risultato finale è quello d'una classicità tradita: il *δαίμων* non è quello della Musa, poiché «*Da te*», rammenta ancora l'aedo a Fedra, «m'ebbi il cominciamento d'ogni mio / canto [...] / "*Cuore, narrami l'uomo*"» (vv. 1289-1292). Stretto in tal modo alla potenza demonica della Titànide, il canto di Eurìto, pur sempre l'auriga d'un grandioso peccatore di *ὕβρις*, non potrà che risolversi in un monito alla ribellione e al rovesciamento degli dei falsi e bugiardi. *Fedra* dunque, nelle moda-

lità stesse della sua invenzione, in quella contaminazione di epopea e di dramma che, fra gli innumeri tasselli eruditi e fonti d'ispirazione le più varie, la "lettura" di Pascoli aveva contribuito a rendere operativa, ci appare in tutto una «tragedia moderna».477 Rammentata dall'autore del *Libro segreto* tra i suoi «poemi intieramente perfetti»,[478] di tale

---

477 «La *contaminatio* epopea-dramma è dunque la chiave della scelta dannunziana»: P. GIBELLINI, *Fedra da Euripide a D'Annunzio*, cit., 112. Si rammenterà che un panorama delle fonti della tragedia, dalla letteratura all'archeologia (con le scoperte emerse dai recenti scavi cretesi), veniva delineato innanzitutto dallo stesso d'Annunzio nell'intervista concessa a R. SIMONI, *L'Origine e il significato della Fedra dannunziana. Una conversazione col Poeta*, comparsa sul «Corriere della Sera» il 9 aprile 1909, ossia alla vigilia della prima presso il «Lirico» di Milano: per questi e altri riferimenti, cfr. P. GIBELLINI, *art. cit.*, pp. 102-103, 109-111, e soprattutto il contributo specifico di I. CALIARO, *Fonti della «Fedra» dannunziana*, in *Fedra da Euripide a D'Annunzio…*, cit., pp. 117-134. Per quanto riguarda il significato di «tragedia moderna» e le sue modalità realizzative nell'opera dannunziana si veda già E. MARIANO, *Il teatro di D'Annunzio*, in *Il teatro di D'Annunzio*, «Quaderni del Vittoriale», 11, settembre-ottobre 1978, pp. 5-35, pp. 7-12 in particolare.

478 «Nella Capponcina dove composi tanti poemi intieramente perfetti come 'Fedra', come 'L'Otre'— nella vecchia villa de' Capponi devastata e rapinata dal vento dei creditori […]»: *L.S* (cit., *D.M.*, n. 1), 707. In realtà, a petto del giudizio del vecchio poeta, fin dall'indomani della sua pubblicazione la tragedia avrebbe conosciuto giudizi critici assai controversi; sorprende, tuttavia, che, dopo la riscoperta di d'Annunzio in età contemporanea, si fosse giunti a scrivere di *Fedra*: opera «falsa, contraddittoria (e ridicola) […]» (cfr. E. DE MICHELIS, *Tutto d'Annunzio*, Milano, Feltrinelli, 1960, p. 345). Più convincente, senza dubbio (anche perché argomentata), la riflessione di I. CALIARO, *Fonti della «Fedra»*, cit., p. 117: «La sobrietà della tragedia classica è patentemente estranea alla *Fedra* dannunziana, raro e traboccante dossier d'erudizione. Ingombrano il testo drammatico diversioni descrittive e narrative, nonché innumeri dettagli mitologici, geografici, etnografici, archeologici e onomastici ellenici tra i più peregrini, ostici anche per il lettore di agguerrita informazione antiquaria e francamente stucchevoli per chi non condi-

perfezione essa recherebbe testimonianza se appunto "dannunzianamente" intesa, ossia, scriveva bene Ilvano Caliaro, come «un testo *descriptum* […] un enorme e musivo calco»: nell'altissimo grado, pertanto, di assimilazione, che è quanto dire di reattività creativa, anche di questa fonte. E di qual fonte.[479]

---

vida il feticismo dannunziano delle minuzie». D'altra parte, chi «non condivida» tale «feticismo» o, soprattutto, non si sforzi di verificarne la portata creativa (ri-creativa) è destinato a rimanere estraneo allo spirito non solo di questa poesia tragica, ma dell'intera (o quasi) opera di d'Annunzio.

479 I. CALIARO, *D'Annunzio lettore-scrittore*, cit. (*D.M.*, n. 123), p. 116. Il giudizio di Caliaro verte sulla *Nave* e, da qui, sulla *Fedra* e il complesso dell'opera dannunziana: «Ulteriori ricognizioni intertestuali […] potranno vieppiù determinare la fitta e variegata rete delle letture soggiacenti alla tragedia [*La nave*], ma nulla sapranno aggiungere a quanto detto circa il mestiere dell'autore, che nei libri cerca soprattutto un linguaggio già formulato per il suo testo. Non pare dunque irragionevole pensare alla *Nave*, come alla *Fedra* ed altra cospicua parte dell'opera dannunziana, come a un testo *descriptum*, a un enorme e musivo calco».

Riferimenti bibliografici[480]

I. FONTI PRIMARIE

1. Opere di Gabriele d'Annunzio

1.1. **Raccolte**

D'ANNUNZIO, G., *Tutte le opere di Gabriele d'Annunzio*, a cura di Egidio Bianchetti, Milano, Mondadori, voll. I-IX, 1939-1950.
—, *Tutto il teatro di Gabriele d'Annunzio. Tragedie, sogni e misteri*, con un Avvertimento di Renato Simoni, Milano, Mondadori, 1949-1950, voll. I-II.
—, *Taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella, Milano, Mondadori, 1965.
—, *Altri Taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti, 1976.
—, *Prose di romanzi*, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Introduzione di Ezio Raimondi Milano, Mondadori, 1988 e 1989, voll. I-II.
—, *Versi d'amore e di gloria*, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Introduzione di Luciano Anceschi, Milano, Mondadori, 1982 e 1984, voll. I-II.
—, *Scritti giornalistici*, a cura di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, voll. I-II; I (1882-1888): testi raccolti e trascritti da Federico Roncoroni, 1996, e II (1889-1938): testi raccolti da Giorgio Zanetti, 2003.

480 Solo gli scritti citati. L'ordine dei rinvii è alfabetico, tranne nei casi in cui, fra più opere di un medesimo autore, ci sia parso necessario evidenziare il rapporto di successione temporale e/o d'argomento.

—, *Pagine sull'arte*, a cura di Stefano Fugazza, Introduzione di Pietro Gibellini, Milano, Electa, 1986.

1.2. **Opere singole**

D'ANNUNZIO, G., *Alcyone*, a cura di Federico Roncoroni, Milano, Mondadori, 1995.
—, *Favole mondane*, Introduzione e note di Federico Roncoroni, Milano, Garzanti, 1981.
—, *Fedra Tragedia di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Treves, MCMIX.
—, *Fedra*, a cura di Pietro Gibellini, note di Tiziana Piras, Milano, Mondadori, 2001.
—, *L'Innocente*, Napoli, Bideri, 1892.
—, *L'Innocente*, a cura di Maria Rosa Giacon, Milano, Mondadori, 1996.
—, *La città morta*, a cura di Milva Maria Cappellini, Milano, Mondadori, 1996.
—, *Maia*, a cura di Giuseppe Papponetti, Pescara, Ediars, 1995.
—, *Notturno*, Introduzione di Pietro Gibellini, Prefazione e note di Elena Ledda, Milano, Garzanti, 1995.
—, *Cantico per l'ottava della Vittoria*, Milano, Treves, 1918.
—, *L'Italia alla colonna e la vittoria col bavaglio*: discorso di Gabriele d'Annunzio vietato dal Capo del governo il 24 maggio 1919 – Roma, s.n., 1919.
—, *La beffa di Buccari*, con aggiunti: *La canzone del Quarnaro*; *Il Catalogo dei Trenta di Buccari*; *Il Cartello manoscritto e due carte marine*, Milano, Treves, 1918.
—, *Lettera ai Dalmati*, Venezia, Arti Grafiche Manuzio, 1919.
VITTORIALE DEGLI ITALIANI (a cura di), *Inventario dei manoscritti di d'Annunzio al Vittoriale*, Premessa di Aleardo Sacchetto e Avvertenza di Emilio Mariano, «Quaderni dannunziani», XXXVI-XXXVI (1967-1968).

2. Varie[481]

481 Scritti di varia letteratura: produzione creativa, giornali di viaggio, studi storici o altre testimonianze che hanno direttamente contribuito all'*inventio* dannunziana o che risultino utili ad intenderne la temperie culturale. Per uno stesso autore potranno riportarsi edizioni diverse o pubblicazioni di opere singole, qualora contengano commenti introduttivi o apparato di note impiegati ai fini della nostra ricerca.

BARRÈS, M., *Amori et dolori sacrum. La Mort de Venise*, Paris, Félix Juven, 1903.
BUSATO, G., *Costumi veneziani dalla origine fino alla caduta della repubblica, raccolti e disegnati dal pittore Giovanni Busato e litograficamente incisi dall'artista Bartolomeo Marcovich con illustrazioni*, Venezia, Stab. Tasso Tipografico-Enciclopedico, 1845.
CATULLO, *Le poesie*. Versione italiana, con testo latino a fronte, di Francesco Della Corte, Milano, Mondadori, 1990[4].
CONTI, A., *Giorgione*, Firenze, Alinari, 1894.
—, *La Georgica dello spirito*, «Marzocco»,13 settembre 1896.
—, *La beata riva Trattato dell'oblìo*, Prefazione di Gabriele d'Annunzio, Milano, Treves, 1900.
—, *La beata riva Trattato dell'oblìo*, a cura di Pietro Gibellini, nota filologica di Elisabetta Jurcev, documenti di Giancarlo Lancellotti,Venezia, Marsilio, 2000.
COUSIN V., *Cours de philosophie ... du Vrai, du Beau et du Bien*, Paris, Hachette, 1836.
DE GONCOURT, E. & J., *Pages retrouvées*. Préface de Gustave Geffroy, Paris. Charpentier et C.ie, 1886.
—, *L'Italie d'hier. Notes de voyages, 1855-56,* Paris, Charpentier & Fasquelle, 1894.
DE SAINT-VICTOR, P. (Paul Bins, comte de Saint-Victor), *Hommes et dieux Études d'histoire et de littérature*, Paris, Michel Lévy Frères, 1868[3].
DOGLIONI, G. N., *Le cose meravigliose et notabili della città di Venetia, dove «con ogni verità si contengono & si descrivono usanze antiche, habiti & vestiti fabbriche & palazzi»*, Venetia, Presso Ghirardo & Iseppo Imberti, 1624.
FLAUBERT, G., *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1964, voll. I-II, II.
FRANCO, G., *Habiti d'huomeni et donne venetiane con la processione della ser.ma signoria et altri particolari cioè trionfi feste cerimonie pubbliche della nobilissima città di Venetia* [Venezia]: Giacomo Franco forma in Frezaria al Sol [1610].
GAUTIER, Th., *Poésies complètes*, publiées par René Jasinski, Paris, Nizet, 1970, I-III.
—, *Voyage en Italie*. Nouvelle édition considérablement augmentée, Paris, Charpentier, 1876.
GREVEMBROCH, G., *Gli abiti de' veneziani di quasi ogni età con diligenza raccolti e dipinti nel secolo XVII*, introduzione di Giovanni Mariacher, Venezia, Filippi, 1981 (riproduzione anastatica), voll. I-IV, III (*Venezia*).
HUGO, V., *Poésie*. Préface de J. Gaulmier, Présentation et notes de B. Leuilliot, Paris, Seuil, 1972, I.

LACROIX, P., *La Vie militaire et religieuse au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance*, Paris, Firmin-Didot, 1873.
LOCATELLI, T., *Feste, spettacoli e costumi di Venezia*,Venezia, G. Antonelli, 1847.
MAZZI, C., *Un inventario veneziano del secolo XVI*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1899, «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», II (1899), pp. 1-16.
MANTOVANI, D., *Lagune*, Roma, Sommaruga, 1883.
MOLMENTI, P. G. – MANTOVANI, D., *Calli e canali in Venezia. Note di Pompeo Molmenti e Dino Mantovani*, Venezia, Ongania, 1893.
MOLMENTI, P. G., *Delendae Venetiae*, in «Nuova Antologia», serie III, vol. VII, fasc. 111, Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1887, pp. 4-18.
—, *La dogaressa di Venezia*, Torino, Roux e Favale, 1884.
—, *La dogaressa di Venezia. Seconda edizione riveduta ed accresciuta*, Roux e C., Torino – Napoli, 1887[2].
—, *Storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica*, Torino, Roux e Favale, 1880;
—, *La vie privée à Venise. Depuis les premiers temps jusqu'à la chûte de la République*, Venise, Ongania, 1882.
—, *Storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1922.
—, *Vettore Carpaccio. Discorso letto da Pompeo Gherardo Molmenti.* Nella Regia Accademia di Belle Arti in Venezia, il giorno 7 agosto 1881, Bologna, Zanichelli, 1881.
—, *Il Carpaccio e il Tiepolo. Studi d'Arte veneziana*, Torino, Roux e Favale, 1885.
—, *Carpaccio. Son temps et son œuvre,* Venezia, Ongania, 1893.
—, *La decadenza di Venezia. Conferenza*, in Aa.Vv. (G. Falorsi, E. Masi, D. Gnoli), *La vita italiana nel Seicento.* I. *Storia*, Milano, Treves, 1895, pp. 135-163.
MUTINELLI, F., *Del costume veneziano sino al secolo XVII. Saggio di Fabio Mutinelli*, Venezia, Tip. del Commercio, 1831.
OMERO, *Iliade*. Versione italiana, con testo greco a fronte, di Rosa Calzecchi Onesti, Prefazione di Fausto Codino, Torino, Einaudi, 1990.
—, *Odissea*. Versione italiana, con testo greco a fronte, di Rosa Calzecchi Onesti, Prefazione di Fausto Codino, Torino, Einaudi, 1989.
PAOLETTI, E., *Il fiore di Venezia, ossia i quadri; i monumenti; le vedute ed i costumi veneziani, rappresentati in incisioni eseguite da abili artisti ed illustrati da Ermolao Paoletti*, Venezia, T. Fontana, 1839-1842, voll. I-IV.
PASCOLI, G., *Epos*, Livorno, Giusti, I, 1897.

—, *Minerva oscura*, Livorno, Giusti, 1898.
—, *Un fatto personale*, «Il Marzocco» (*Marginalia*), 28 gennaio 1900.
PASCOLI, I. (IOANNIS), *Carmina*. Collegit Maria soror, edidit H. PISTELLI, exornavit A. DE KAROLIS, Bononiae, in aedibus N. Zanichelli, 1914.
—, *Pensieri e discorsi*, MDCCCXCV-MCMVI, Bologna, Zanichelli 1920.
—, *Antico sempre nuovo*, Bologna, Zanichelli, 1925.
—, *Opere*, a cura di Maurizio Perugi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980-1981, tt. I-II.
—, *Poemi conviviali*, a cura di Giuseppe Leonelli, Milano, Mondadori, 1986.
PATER, W., *The School of Giorgione*, in *The Renaissance. Studies in Art and Poetry.* With an Introduction and Notes by Kenneth Clark, London, Collins, 1961.
ROLLAND, R., *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*. Nouvelle édition augmentée d'une Préface de l'auteur, Paris, De Boccard, 1931.
ROYER, A., *Venezia la bella*, Bruxelles, Meline, 1834.
RUSKIN, J., *The Stones of Venice*, Leipzig, B. Tauchnitz,1906, voll. I-II.
SEAILLES, G., *Léonard de Vinci. Essai de biographie psychologique*, Paris, Perrin, 1892.
SOPHOCLIS, *Fabulae*. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit A. C. Pearson, Oxonii, 1964.
SPINAZZOLA, V., *Nella Grecia di Omero*, «Convito», VIII (1896), pp. 621-646.
TAINE, H., *De l'Intelligence*, Paris, Hachette, 1870, tt. I-II.
—, *Philosophie de l'Art en Grèce*, Paris, Hachette, 1866, tt. I-II.
—, *Philosophie de l'Art en Italie*, Paris, G. Baillière, 1876^2.
—, *Philosophie de l'Art*, Paris, Germer Baillière, 1872^2.
—, *De l'Idéal dans l'Art. Leçons professées à l'Ecole des Beaux-Arts*, Paris, G. Baillière, 1879^2.
—, *Voyage en Italie*, Paris, Hachette et Cie, 1866, I-II (II).
—, *Derniers essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1894.
—, *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1896^6.
—, *Etienne Mayran*, a cura di Patrizia Lombardo, Prefazione di Paul Bourget, Milano, Adelphi, 1988.
VALENTINELLI, G., *Catalogo dei marmi scolpiti del Museo archeologico della Marciana*, Venezia, G. Antonelli, 1863.
VECELLIO, C., *De gli habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo, libri due, fatti da Cesare Vecellio & con discorsi da lui dichiarati*. In Venetia: presso Damian Zenaro, 1590.

—, *Costumes anciens et modernes. Habiti antichi et moderni di tutto il mondo..., précédés d'un essai sur la gravure sur bois par M. Amb. Firmin Didot*, Paris, Tip. de Firmin Didot, 1859-1860.
VERHAEREN, E., in Ad. Van Bever & P. Léautaud, *Poètes d'Aujourd'hui. Morceaux choisis*. *Accompagnés de Notices biographiques et d'un Essai de bibliographie*, Paris, Mercure de France, MCMXXIX, voll. I-III, III.
VIRGILIO, *Opere*, a cura di Carlo Carena, Torino, Utet, 1971.
VOLPI, E., *Storie intime di Venezia Repubblica,* con prefazione del prof. cav. G. Occioni-Bonaffons, ed illustrazioni del dottor Luigi Sugana, Venezia, F.lli Visentini, s.d. (1893).
ZANETTI, A. M., *Della pittura veneziana*, Venezia, Francesco Tosi, 1797, poi (ristampa anastatica) Sala Bolognese, Forni, 1978.
ZANETTI, V., *Dell'instituzione di un archivio comunale e di un museo nell'isola di Murano*, Venezia, Naratovich, 1861.
—, *Della storia, dell'arte e dell'industria di Murano*, Venezia, Naratovich, 1868.
—, *Guida di Murano e delle celebri sue fornaci vetrarie, corredata di note storiche artistiche biografiche con tavole prospettiche, dedicata a S.M. il Re d'Italia*, Venezia, Antonelli, 1866, poi con *Correzioni, Rettifiche, Giunte*, Venezia, Longo 1880.
—, *Piccola guida di Murano e delle sue officine*, Venezia, Naratovich, 1869.
—, *Il Museo civico-vetrario di Murano*. Monografia del direttore Vincenzo Zanetti, Venezia, Longo, 1881.
—, *La famiglia Bigaglia*. Studio storico, Venezia, Antonelli, 1865.
—, *Memorie storiche*, Venezia, Clementi, 1863.
—, *Prima esposizione vetraria muranese inaugurata nel 1864*, Venezia, Clementi, 1864.
—, *Sull'avventurina artificiale. Memoria*. Estratto dall'Archivio Veneto, Venezia, Tip. Del Commercio, 1873.
ZOLA, E., *Les Rougon- Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes par Henri Mitterand, Paris, Fasquelle et Gallimard, 1960-1967, voll. I-V, IV.

II. CARTEGGI (CRT.) [482]

1. Manoscritti

---

482 Carte di d'Annunzio o d'interesse dannunziano. S'includono studi critici e biografici afferenti a lettere di d'Annunzio o a d'Annunzio.

Lettere di Gabriele d'Annunzio a Mariano Fortuny, in *Fondo Mariutti Fortuny*, Biblioteca Marciana di Venezia, Cat. Mss. 32 (inventariato da Marcello Brusegan *et alii*, 1997).
Lettere di Gabriele d'Annunzio a Giovanni Pascoli, Archivio di Castelvecchio, cassetta 31, plico 14.
Lettere di Giovanni Pascoli a Gabriele d'Annunzio, Archivio Generale del «Vittoriale», III, 6.
Lettere di Ermenegildo Pistelli a Giovanni Pascoli, Archivio di Castelvecchio, cassetta 42, plico I (1892-1900), buste 1-2, e II (1901-1912), fascette 1-3.

2. Editi

BIAGINI, M., *D'Annunzio e Pascoli: consensi e dissensi di vita e arte*, «Quaderni dannunziani», XXXIV-XXXV (1966), pp. 566-598.
—, *Il poeta solitario. Vita di Giovanni Pascoli*, Milano, Corticelli, 1955.
BIANCHI, C. (a cura di), *Il carteggio tra Gabriele D'Annunzio e Gian Francesco Malipiero (1910-1938)*, Bergamo, Ferrari, 1997.
BRUSEGAN, M., *Il fondo Mariutti Fortuny della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia*, in Catalogo della Mostra *Seta & Oro* (cfr. qui IV. *Cataloghi*), pp. 189-202.
CECCUTI, C. (a cura di), *Carteggio D'Annunzio-Ojetti 1894-1937*, Firenze, Le Monnier, 1979.
CIMINI, M. (a cura di), *Carteggio D'Annunzio – Georges Hérelle (1891-1931)*, Lanciano, Carabba, 2004.
CULCASI, L., *Les rapports de D'Annunzio et de Barrès (d'après leur correspondance)*, «Letterature moderne», IV (1953), pp. 449-464.
DAMERINI, G., *Ricordi su Eleonora Duse e Gabriele d'Annunzio. Otto lettere del Poeta a Mariano Fortuny per la "Francesca da Rimini"*, «Quaderni dannunziani», fasc. XII-XIII (1958), pp. 165-198.
D'ANNUNZIO, G., *«La rosa della mia guerra» Lettere a Venturina*, a cura di Lucia Vivian, Prefazione di Pietro Gibellini, Venezia, Marsilio, 2003.
—, *Lettere ad Angelo Conti: Carteggio col «Dottor Mistico»* – Con una Notizia di Ermindo Campana, «Nuova Antologia», A. 74 – fasc. 1603, vol. CDI, 1° gennaio 1939 – XVII, pp. 10-32.
—, *Lettere ad Enrico Nencioni (1880-1896)* – Con una Notizia di Roberto Forcella, «Nuova Antologia», A. 74 – fasc. 1611, vol. CDIII, 1° maggio 1939 – XVII, pp. 3-30.
—, *Lettere a Emilio Treves 1885-1915.* Originale presso la Biblioteca Nazionale di Roma, microfilm presso l'Archivio Personale del Vittoriale.

—, *Lettere ai Treves*, a cura di Gianni Oliva, con la collaborazione di Katia Berardi e Barbara di Serio, Milano, Garzanti, 1999.
DE MONTERA, P., *D'Annunzio et ses amis du Valois (Lettres inédites)*, «Quaderni del Vittoriale», 10, luglio-agosto 1978, pp. 5-47.
FATINI, G., *Il d'Annunzio e il Pascoli e altri amici*, Pisa, Nistri-Lischi, 1963, pp. 9-131.
GHELLI, M. L. (a cura di), *Giovanni Pascoli – Adolfo de Bosis. Carteggio*, «Quaderni di San Mauro», 2, Firenze, La Nuova Italia, 1988.
MACCAGNOLO, E., *Ventidue lettere inedite di Gabriele d'Annunzio*, «Convivium», XXVI (1958), 6, pp. 727-744.
MORETTI, V., *Per una Bibliografia degli Epistolari e dei Carteggi dannunziani*, Centro Nazionale di studi dannunziani, Pescara, Ediars, 2003.
PALUDETTI, G., *Lettere di Gabriele d'Annunzio a Cadorin*, in *Guido Cadorin. Affreschi e mosaici del quartier di Piave di Trieste di Cadola*, Udine, D. Del Bianco, 1960.
PASCOLI, M., *Lungo la vita di Giovanni Pascoli. Memorie curate e integrate* da Augusto Vicinelli, Milano, Mondadori, 1961.
PELLEGRINO, A., *D'Annunzio a Emélie Mazoyer (lettere e messaggi inediti)*, «Rassegna dannunziana», IX (1991), 19, pp. I-XVIII.
PESCETTI, L., *"Epos" e "Lyra" di Giovanni Pascoli (Con un saggio di lettere inedite)*, «Giornale Storico della Letteratura italiana», A. LXXII (1955), vol. CXXXII, fasc. 399, pp. 396-425.
RUSI, M. (a cura di), *Il «ricordo arrugginoso»: venti lettere inedite di D'Annunzio 1918-1924*, Padova, Programma, 1990.
SCARPATI, C., *Due recuperi pascoliani*, «Lettere Italiane», XXX, 4, ottobre-dicembre 1978, pp. 540-541.
TOSI, G. (a cura di), *Gabriele d'Annunzio à Georges Hérelle Correspondance accompagnée de douze Sonnets Cisalpins*. Introduction, traduction et notes de Guy Tosi, Paris, Denoël, 1946.
VANNUCCI, P., *Pascoli e gli scolopi. Con molte lettere inedite del Pascoli e al Pascoli*, Roma, Signorelli, 1950.
VICINELLI, A., *Tra Pascoli e D'Annunzio*, in Aa.Vv., *Omaggio a Giovanni Pascoli nel centenario della nascita*, Milano, Mondadori, 1955, pp. 383-419.
ZORZANELLO G., *D'Annunzio e Molmenti (con lettere inedite G. d'Annunzio, P. Molmenti, E. Scarfoglio, E. Duse, F. P. Michetti)*, «Ateneo Veneto», A. CLXXV (1988), vol. 26, pp. 131-167.
VITTORIALE DEGLI ITALIANI (a cura di), *Catalogo delle lettere di d'Annunzio al Vittoriale*, con una Introduzione di Emilio Mariano, «Quaderni dannunziani» XLII-XLIII (1976), voll. I-II.

III. ATTI

Venezia nelle letterature moderne, Atti del Primo Congresso dell'Associazione Internazionale di Letteratura Comparata, Venezia, 25-30 settembre 1955, a cura di Carlo Pellegrini, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, s.d.

D'Annunzio e il simbolismo europeo, a cura di Emilio Mariano, Atti del Convegno di studio, Gardone Riviera, 14-15-16 settembre 1973, Milano, Il Saggiatore, 1976.

D'Annunzio e il classicismo, Atti del Convegno di studio, Gardone Riviera, 20-21 giugno, a cura della Fondazione «Vittoriale degli Italiani», in «Quaderni del Vittoriale», 23, settembre-ottobre 1980.

D'Annunzio, *la musica e le arti figurative*, Atti del Convegno, Gardone Riviera, 20-22 aprile 1982, a cura della Fondazione «Vittoriale degli Italiani», in «Quaderni del Vittoriale», 34-35, luglio-ottobre 1982.

Giovanni Pascoli poesia e poetica, Atti del Convegno di studi pascoliani, San Mauro, 1-2-3 aprile 1982, Rimini, Maggioli, 1984.

Atti del *Convegno Internazionale di studi pascoliani*, Barga, 1983, Barga, Gasperetti, 1988, voll. I-III.

D'Annunzio notturno, Atti dell'VIII Convegno di studi dannunziani, Pescara, 8-10 ottobre 1986, a cura del Centro Nazionale di studi dannunziani, Pescara, Ediars, 1987.

Fedra da Euripide a D'Annunzio D'Annunzio a Harvard Studi dannunziani, Atti della tavola rotonda *Fedra da Euripide a d'Annunzio*, Gardone, 6 luglio 1988, e Atti del Convegno «Gabriele d'Annunzio: In His Time and Ours», Harvard University, April 22-23, 1988, in «Quaderni dannunziani», 5-6 (1989).

D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte, Atti dell'XI Convegno Internazionale di studi dannunziani, Pescara, 9-14 maggio 1988, Pescara, Centro Nazionale di studi dannunziani, 1989.

D'Annunzio e Venezia, Atti del Convegno, Venezia, 28-30 ottobre 1988, a cura di Emilio Mariano, Roma, Lucarini, 1991.

D'Annunzio europeo, Atti del Convegno internazionale, Gardone Riviera-Perugia, 8-13 maggio 1989, a cura di Pietro Gibellini, Roma, Lucarini, 1991.

Nel Centenario di «Myricae», Atti del Convegno pascoliano di San Mauro, 19-20 maggio 1990, a cura di Mario Pazzaglia, in «Quaderni di San Mauro», 5, 1991.

Dal «Piacere» all'«Innocente», XV Convegno Nazionale di studi dannunziani, Chieti – Penne, 15-16 maggio 1992, a cura di Edoardo Tiboni con la collaborazione di Ivanos Ciani e Umberto Russo, Pescara, Ediars, 1992.

Verso l'Ellade. Dalla «Città morta» a «Maia», XVIII Convegno Internazionale, Pescara 11-12 maggio 1995, a cura del Centro Nazionale di studi dannunziani, Pescara, Ediars, 1995.
I «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli, Atti del Convegno di studi di San Mauro Pascoli e Barga, 26-29 settembre 1996, a cura di Mario Pazzaglia, in «Quaderni di San Mauro», 13, 1997.
Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio: *La Toscana, l'Emilia-Romagna, l'Umbria e la Francia*, Atti del XXIV Convegno Internazionale di studi dannunziani, Firenze-Pisa, 7-10 maggio 1997, a cura di Silvia Capecchi, Pescara, Ediars, 1999, voll. II-III.
Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio: IV, *Dal «Fuoco» al «Libro segreto»*, Atti del XXIII Convegno Internazionale, Pescara, 5-6 dicembre 1997, a cura del Centro Nazionale di studi dannunziani, Pescara, Ediars, 1997, vol. IV.
D'Annunzio segreto, Atti del XXIX Convegno Internazionale, Chieti-Pescara, 25-26 ottobre 2002, a cura del Centro Nazionale di studi dannunziani, Pescara, Ediars, 2002.
D'Annunzio epistolografo, Atti del XXXI Convegno di studio, Chieti-Pescara, 27-29 maggio 2004, a cura del Centro Nazionale di studi dannunziani, Pescara, Ediars, 2004.
D'Annunzio e le idee, Atti del XXXII Convegno di studio, Pescara, 12 novembre 2005, a cura del Centro Nazionale di studi dannunziani, Pescara, Ediars, 2005.
Libri e librerie di Gabriele d'Annunzio, Atti del XXXIII Convegno di studio, Pescara 17-18 novembre 2006, a cura del Centro Nazionale di studi dannunziani, Pescara, Ediars, 2006.

IV. CATALOGHI

Catalogo dei marmi scolpiti… della Marciana, FP. 2 (VALENTINELLI, G.)[483]
D'Annunzio e la promozione delle Arti, Catalogo della Mostra, Gardone Riviera, Villa Alba, 2 luglio-31 agosto 1988, a cura di Rossana Boscaglia e Mario Quesada, Milano-Roma, Mondadori-De Luca edizioni d'Arte, 1988.
Immagini della Brenta. Ville venete e scene di vita sulla Riviera nel '700 veneziano, Catalogo della Mostra, Mira, Villa Principe Pio, 8 settembre-15 dicembre 1996, Milano, Electa, 1996.

483 I riferimenti a contributi interni alla letteratura citata (*Fonti primarie, Carteggi, Atti e Cataloghi*) saranno effettuati tramite sigla (FP., CRT., AT., CAT.).

Mariano Fortuny, Catalogo della Mostra di Palazzo Fortuny, Venezia, 11 dicembre 1999-5 novembre 2000, a cura di Giandomenico Romanelli *et alii*, Introduzione di Silvio Fuso,Venezia, Marsilio, 1999.
Seta & Oro. La collezione tessile di Mariano Fortuny, Libreria Sansoviniana, 16 novembre 1997-24 febbraio 1998, a cura di Doretta Davanzo Poli, Venezia, Arsenale, 1997.
Mille anni di arte del vetro a Venezia. Catalogo della Mostra, Venezia, Palazzo Ducale – Museo Correr, 24 luglio/ 24 ottobre 1982, Venezia, Albrizzi, 1982.
Il Conservatorio di musica «Benedetto Marcello» di Venezia. 1876-1976, Centenario della Fondazione/ Palazzo Pisani – Venezia, a cura di Pietro Verardo, Stamperia di Venezia, 1977.

V. CONTRIBUTI SINGOLI

ALATRI, P., *Gabriele d'Annunzio*, Torino, Utet, 1983.
ALIPRANDI, G., *Padova e Gabriele d'Annunzio*, «Padova», 10-11, ottobre-novembre 1958, pp. 41-46.
ANCESCHI, L., *D'Annunzio e il sistema dell'analogia*, in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, AT., pp. 65-101.
ANDREOLI, A., *Da Banville a Mallarmé: d'Annunzio lesse Pascoli*, «Rivista Pascoliana», 1, 1989, pp. 141-153.
—, *Il rapporto Pascoli – d'Annunzio alla luce di alcuni documenti inediti*, in *Centenario di «Myricae»*, AT., pp. 1-17.
—, *I libri segreti. Le Biblioteche di Gabriele d'Annunzio*, Roma, De Luca, 1993.
ANTONA TRAVERSI, C., *I libri che Gabriele d'Annunzio pensò e non scrisse*, «Nuova Antologia», A. , vol. 264, fasc. 1° e 16 aprile 1929, pp. 279-293 e 409-428.
ANTONGINI, T., *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1944.
ANTONUCCI, G., *«La città morta» e «Fedra»: storia della fortuna scenica*, in *Verso l'Ellade. Dalla «Città morta» a «Maia»*, AT., pp. 187-195.
BÀRBERI SQUAROTTI, G., *Il discorso sulla poesia nei «Conviviali»*, in *I «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, AT., pp. 17-36.
—, *La tragicità notturna*, in *D'Annunzio notturno*, AT., pp. 9-28.
—, *Lo spazio della diversità: la «Fedra»,* in *D'Annunzio e il classicismo*, AT., pp. 115-141.
BARBERIS, M., *La luce di Fortuny*, in *Mariano Fortuny*, CAT., pp. 41-47.
BAROVIER MENTASTI, R., *Crisi e rinascita ottocentesca* e *Dal Liberty ad oggi*, in *Mille anni di arte del vetro a Venezia*, CAT., pp. 48-50 e 52-54.

—, *Glossario*, in Aa.Vv., *Venezia vetro un'arte millenaria*, a cura del Consorzio Venezia Vetro, Venezia, 1984, pp. 46-49.
BARTH, H., *Osteria. Guida spirituale delle osterie italiane da Verona a Capri*, Prefazione di Gabriele d'Annunzio, traduzione di Giovanni Bistolfi, Roma, E. Voghera Ed., 1910 – Venezia, Filippi, 1972.
BELLUCCI, L., *Semantica pascoliana*, «Quaderni di San Mauro», 12, 1996, pp. 121-129.
BERTOLDI, S., *Per la piccola Eleonora l'onore delle armi*, «Corriere della Sera», 23 agosto 1981.
BIADENE, G., *I funerali di Eleonora Duse a New York*, «L'Illustrazione Italiana», LI (1924), 20, pp. 644-647.
BIAGINI, M., *Il poeta solitario. Vita di Giovanni Pascoli*, CRT.2.
BIANCHI, C., *Prefazione* al *Carteggio tra Gabriele D'Annunzio e Gian Francesco Malipiero*, CRT.2, pp. 5-44.
BODRERO, E., *Prose e versi dell'adolescenza*, in «Nuova Antologia», A. 69° (1934), vol. CCCLXXII, fasc. 1488, pp. 161-185.
BOSSAGLIA, R., *D'Annunzio e gli artisti delle Venezie*, in *D'Annunzio e Venezia*, AT., pp. 303-313.
BOTTER, M., *D'Annunzio e la Marca Trevigiana*, «Treviso», Rassegna del Comune, MCMXXXVIII – XVII, 1938.
—, *I Trevigiani nell'impresa di Fiume: elenco dei legionari fiumani iscritti all'Associazione legionari trevigiani di Fiume ed elenco dei legionari trevigiani delle cinque giornate, preceduti da brevi cenni illustrativi e compilati sulla scorta di documenti e memorie personali da Mario Botter.* Treviso: Gruppo legionari fiumani «Lanfranco Baleani», stampa 1939 (Vianello).
BOULENGER, M., *Con Gabriele d'Annunzio*, traduzione unica autorizzata e approvata dall'autore di Aldo e Alberto Gabrielli, Foligno, Franco Campitelli, 1925 [*Chez Gabriele d'Annunzio*, Paris, La Renaissance du Livre, s.d.].
BRECOURT-VILLARS, C., *D'Annunzio et la Duse: les amants de Venise*, Paris, Stock, 1994.
BRUSEGAN, M., *Il fondo Mariutti Fortuny della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia*: Introduzione a *Seta & Oro. La collezione tessile di Mariano Fortuny*, CAT., pp. 189-202.
—, *Miti e leggende di Venezia. Le origini, i simboli, le storie e i personaggi di una città sospesa tra l'acqua e il cielo*, con la collaborazione di Francesca Scarrica, Roma, Newton Compton, 2007.
BUSCAROLI, P., *Ariel musicus*, in *D'Annunzio, la musica e le arti figurative*, AT., pp. 9-37.
CALIARO, I., *D'Annunzio lettore-scrittore*, Firenze, Olschki, 1991.

—, *Fonti della «Fedra» dannunziana*, in *Fedra da Euripide a D'Annunzio*, AT., pp. 117-134.
CAPANELLI, E. – INSABATO E. (a cura di), *Guida agli Archivi delle personalità della cultura in Toscana tra '800 e '900. L'area fiorentina*, Firenze, Olschki, 1996.
CAPPELLINI, M. M., *Introduzione* a *La città morta*, FP.1 (D'ANNUNZIO, G.), pp. XVII-XXI.
—, *Per un'edizione commentata della «Nave di Gabriele d'Annunzio»*, Dottorato di Ricerca in «Filologia, interpretazione e storia dei testi italiani e romanzi», Università degli Studi di Genova, 2006.
CAPPELLINI, M. M. – ZOLLINO, A. (a cura di), *D'Annunzio e dintorni Studi per Ivanos Ciani*, Pisa, Ets, 2006.
CAPPELLO, P. A., *D'Annunzio tra Wagner e Skrjabin*, in «Rassegna dannunziana», X (1991), 19, pp. XLVI-L.
CARAMASCHI, E., *Maurice Barrès saggista. Dal Taine al Barrès – egotismo e storiografia nel saggismo barresiano – Venezia nell'opera del Barrès*, Venezia, Libreria Universitaria, 1966.
CARBONE, R., *La natura dell'antico*, «Quaderni di San Mauro», 6, Firenze, La Nuova Italia, 1991, pp. 35-59.
CARENA, C., *La grecità in Gabriele d'Annunzio*, in *Verso l'Ellade dalla «Città morta» a «Maia»*, AT., pp. 7-23.
CASTAGNOLA ROSSINI, R., Il vissuto trasfigurato: *"La Figure de cire" nel "Libro segreto"*, in *D'Annunzio segreto*, AT., pp. 299-314.
CECCHI, D., *Corè. Vita e dannazione della marchesa Casati*, Bologna, Inchiostroblu, 1986.
CHIARA, P., *Vita di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1981.
CHIESA, R., *Le "immaginazioni musicali" del D'Annunzio "Notturno"*, in *D'Annunzio notturno*, AT., pp. 93-112.
CIANI, I., *Gabriele d'Annunzio alla ricerca della musica*, in *D'Annunzio la musica e le arti figurative*, AT., pp. 38-57.
CROCE, B., *La letteratura della Nuova Italia*, Bari, Laterza, 1945, vol. VI.
CULCASI, L., *Les rapports de D'Annunzio et de Barrès (d'après leur correspondance)*, CRT.2.
DA RIN, A., *Pascoli e la poesia epica. Un inedito corso universitario di Giovanni Pascoli*, «Quaderni di San Mauro», 8, Firenze, La Nuova Italia, 1992.
DAMERINI, G., *D'Annunzio e Venezia*, Postfazione di Giannantonio Paladini, Venezia, Albrizzi 1992 (già Milano, Mondadori, 1943).
—, *Giardini di Venezia*, Bologna, Zanichelli, 1931.
—, *Ricordi su Eleonora Duse e Gabriele d'Annunzio. Otto lettere del Poeta a Mariano Fortuny per la "Francesca da Rimini"*, CRT.2, pp. 165-198.

DE MICHELIS, E., *Tutto d'Annunzio*, Milano, Feltrinelli, 1960.
—, *D'Annunzio a contraggenio*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1963.
DE MONTERA, P., *D'Annunzio et ses amis du Valois (Lettres inédites)*, CRT.2.
DE SANCTIS, F., *Le «Contemplazioni» di Victor Hugo,* in *Saggi critici*, a cura di Luigi Russo, Bari, Laterza, 1953, voll. I-III.
DOLLOT, R., *Ricordi italiani. Gabriele d'Annunzio e Paul Valéry, con uno studio di Giulio Grassi, avo materno di Paul Valéry*, Trieste, Edizioni dello Zibaldone, 1952.
DORIGATO, A., *Museo del vetro*, Venezia, Musei Civici Veneziani, Marsilio, 2006.
EDEN, F., *A garden in Venice*, London, Offices of «Country Life», 1903.
ELLI, E., *Pascoli e l'antico: i «Poemi conviviali»*, «Aevum», settembre-dicembre 1996, pp. 721- 745.
FELCINI, F., *Le «Myricae» e D'Annunzio: un'ipotesi*, in *Centenario di Myricae*, AT**.**, pp. 39-61.
—, *Pascoli tra Carducci e D'Annunzio*, in *Giovanni Pascoli poesia e poetica*, AT., pp. 199-243.
FERRATINI, P., *Gli usignoli e i cipressi. Appunti sui rapporti Pascoli – D'Annunzio*, «Rivista pascoliana», 5, 1993, pp. 43-56.
FORCELLA, R., *Guida bibliografica dannunziana*, voll. I-IV: *D'Annunzio 1863-1883*, Roma, Fondazione Leonardo, 1926, I; *D'Annunzio 1884-1885*, Roma, Fondazione Leonardo, 1928, II; *D'Annunzio 1886*, Firenze, Sansoni, 1936, III; *D'Annunzio 1887*, Firenze, Sansoni, 1937, IV.
FRANZINI, C. – ROMANELLI, G. – VATIN BARBINI, P. (a cura di), *Museo Fortuny a Palazzo Pesaro degli Orfei, Venezia*, Musei Civici Veneziani, Milano, Skira, 2008.
FRANZINI, C., *L'«opus magnum» di un hidalgo veneziano. Biografia di Mariano Fortuny y Madrazo*, in *Mariano Fortuny*, CAT., pp. 49-71.
GALLO, G. O., *Bianco rosso verde giallo. Quattro treni milanesi a Venezia*, «L'Ambrosiano»-Milano, 9 luglio 1932.
GARZONI, T., *Diario trevigiano. Dal novembre 1917 al novembre 1918*, a cura della Società Tarvisium Venetiae, Venezia, Tipografia Libreria Emiliana, 1936.
GASPARETTO, A., *Dalla realtà archeologica a quella contemporanea*, in *Mille anni di arte del vetro a Venezia*, CAT., pp. 15-38.
GAZZETTI, M., *Gabriele d'Annunzio giornalista nella cultura europea della fine del secolo (1883-1888)*, Pisa, Pacini, 1986.
GATTI, G., *Vita di Gabriele d'Annunzio*, Firenze, Sansoni, 1956.
GIACON, M. R., *L'«imagination re-créatrice» e l'«au-delà nuageux de toutes les choses du Nord» nel paesaggio del romanzo dannunziano,* in Aa.Vv.,

Omaggio a Gianfranco Folena, I-III, II, Padova, Editoriale Programma, 1993, pp. 1849-1862.
—, *Al fondo della perduta «innocenza»: le "invenzioni" di Tullio Hermil*, in *Dal «Piacere» all'«Innocente»*, **AT.**, pp. 107-131.
—, *Introduzione* a *L'Innocente*, FP.1 (D'ANNUNZIO, G.), pp. V-XLVII e CXXV-CXL.
—, *Un appunto sulle fonti del narratore: d'Annunzio, Zola e la 'battaglia degli elementi'*, in *D'Annunzio e dintorni Studi per Ivanos Ciani*, a cura di Milva Maria Cappellini e Antonio Zollino, Pisa, Ets, 2006, pp. 259-276.
—, *Fogazzaro, scrittore* de Vicence. *L'Europa in provincia e il romanzo della crisi*, in Aa.Vv., *Antonio Fogazzaro*, a cura di Antonio Daniele, Marisa Milani, Ivano Paccagnella, «Filologia Veneta», IV, Padova, Esedra, 1994, pp. 87-132.
GIBELLINI, P., *Introduzione* a *La beata riva*, FP.2 (CONTI, A.), pp. IX-XX.
—, *Introduzione* a *Fedra*, FP.1 (D'ANNUNZIO, G.), pp. V-XXXIII.
—, *«L'Ellade sta fra Luni e Populonia»: 'Alcione', la Grecia, il mito*, in *Verso l'Ellade*, AT., pp. 111-133.
—, *Archeologia linguistica della «Città morta»*, in ID., *Logos e mythos*, Firenze, Olschki, 1976, pp. 269-275.
—, *Fedra da Euripide a D'Annunzio*, in *Fedra da Euripide a D'Annunzio D'Annunzio a Harvard*, AT., pp. 99-134.
—, *Per la cronologia di "Alcyone"*, «Studi di filologia italiana», XXXIII (1975), pp. 393-424.
GRANATELLA, L., *Arrestate l'Autore! D'Annunzio in scena*, Roma, Bulzoni, 1993, voll. I-II.
GRAY, E. M., *Venezia in armi*, Milano, Treves, 1917.
GUERRIERI, G., *Le rose del rifugio*, in *Eleonora Duse. Nove saggi*, a cura di Lina Vito, Roma, Bulzoni, 1993.
GUGLIELMINETTI, M., *Le patrie ideali nel libro di «Maia»: la Grecia*, in *D'Annunzio e il classicismo*, AT., pp. 41-55.
—, *La «Fedra» di D'Annunzio e le Fedre della tradizione classica*, in *Fedra da Euripide a D'Annunzio D'Annunzio a Harvard*, AT., pp. 85-97.
HÉRELLE, G., *Notolette dannunziane. Ricordi – Aneddoti – pettegolezzi*, a cura di Ivanos Ciani, Avvertenza e Introduzione di Guy Tosi, Pescara, Centro Nazionale di studi dannunziani, 1984.
HÜTTINGER, E., *Immagini e interpretazioni della Venezia dell'800*, in «Paragone», XXIII (1972), 271, pp. 26-50.
JOURDA, P., *La Venise de Maurice Barrès*, in *Venezia nelle letterature moderne*, AT., pp. 193-201.

LAZZARI, A.– GARZONI, T., *Curiosità storiche trevisane, ossia delle antiche e nuove denominazioni delle contrade – osterie – caffè ed alberghi*, Treviso, Stabilimento Tipografico A. Vianello, 1927.
LEDDA, E., *Gabriele d'Annunzio nella prima guerra mondiale*, Parti I-II, «Rassegna dannunziana», XI, 23-24 (1993), pp. XI-XXII (I P.) e XXIII-XLII (II P.).
—, *Prefazione* a *Notturno*, FP.1 (D'ANNUNZIO, G.).
LINDSAY, A., *From a Venetian Balcony and other poems of Venice and the near lands*, London, Kegan Paul & Trench Trübner, 1903.
LORENZETTI, G., *Venezia e il suo estuario. Guida storico-artistica*, Presentazione di Nereo Vianello, Trieste, Lint, 1974.
LUMBROSO, A., *Scaramucce e avvisaglie. Saggi storici e letterari di un bibliofilo. Una dolorosa storia del Seicento, Plagi, imitazioni e traduzioni ... ed altri scritti*, con una Lettera di Alessandro d'Ancona, Frascati, Tuscolana, 1902.
MALIPIERO, G. F., *Ariel Musicus*, «Scenario», aprile 1938.
MANICA, R., *L'attesa della chiarità. Motivi del "Notturno"*, in *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte*, AT., pp. 425-453.
MARABINI MOEVS M. T., *Gabriele d'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*, L'Aquila, Japadre, 1976, pp. 313-335.
MARIANO, E., *Gabriele d'Annunzio e Giovanni Pascoli ovvero l'Ellade e la Grecia*, in AT., vol. II, pp. 9-85.
—, *Il teatro di D'Annunzio*, in *Il teatro di D'Annunzio*, «Quaderni del Vittoriale», 11, settembre-ottobre 1978, pp. 5-35.
MAZOYER, E., *Ma Vie et mes Amours avec d'Annunzio*, «Carrefour», 20 e 27 giugno 1950, 301, 302; 4 luglio 1950, 303.
MOLDI-RAVENNA, C., SAMMARTINI, T., BERENGO GARDIN, G., *Giardini segreti a Venezia*, Venezia, Arsenale, 1988.
MUTTERLE, A. M., *Introduzione* a *Il fuoco,* Milano, Mondadori, 1989, pp. V-XXXVII.
—, *«Il Fuoco» e le altre prose veneziane,* in *D'Annunzio e Venezia*, AT., pp. 45-59.
NASSI, F., *L'Ellade in Toscana: il mito greco nel paesaggio dell'«Alcyone»*, in *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio*: *La Toscana, l'Emilia-Romagna, l'Umbria e la Francia*, AT., pp. 541-571.
NISSIM, L., *Storia di un tema simbolista. Gli interni,* Milano, Vita e Pensiero, 1980.
OJETTI, U., *Cose viste*, Milano, Treves, 1925, voll. I-VII.
OLIVA G., *I nobili spiriti. Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, Bergamo, Minerva Italica, 1979.

PAPPONETTI, G., *Introduzione* a *Maia*, FP.1 (D'ANNUNZIO, G.), pp. 11-47.
—, *Venturieri senza ventura: la crociera della «Fantasia»*, in *Verso l'Ellade dalla «Città morta» a «Maia»*, AT., pp. 44-68.
—, (a cura di), *IO HO QUEL CHE HO DONATO edizioni ed autografi dannunziani*, Associazione Culturale «L'oleandro» – Centro Nazionale di studi dannunziani, Sulmona, 1996.
PASCOLI, M., *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, CRT.2.
PISTELLI, E., *Omero e la ' Gioconda'*, in «Atene e Roma», II (1899), 7, pp. 22-26.
RAGGI, M., *Testi su Wagner e sulla musica tra le fonti del «Fuoco»*, in *D'Annunzio, la musica e le arti figurative*, AT., pp. 58-66.
RENZI, L., *'Varianti d'interprete' nei canti tradizionali narrativi romeni*, in ID., *Le piccole strutture. Linguistica, poetica, letteratura*, a cura di Alvise Andreose, Alvaro Barbieri, Dan Octavian Cepraga, collaborazione di Marina Doni, Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 455-466.
RICORDA, R., *Il «fervido e sterile asceta della Bellezza»: Angelo Conti*, in *D'Annunzio e Venezia*, AT**.**, pp. 149-169.
—, *Dalla parte di Ariele. Angelo Conti nella cultura di fine secolo*, Roma, Bulzoni, 1993.
ROBECCHI, F., *D'Annunzio ed Enrico Schliemann*, in *D'Annunzio e la cultura germanica*, «Quaderni dannunziani», 28-29, 1964, pp. 1779-1784.
RODA, V., *D'Annunzio critico e l'estetica del Taine*, in Atti dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna, «Rendiconti», LIV (1970-1971), pp. 98-146.
ROLLAND, R., *Diario degli anni di guerra 1914-1919. Note e documenti per lo studio morale dell'Europa moderna*, Prefazione di Guido Piovene, testo a cura di Marie Romain Rolland, traduzione di G. Bonchio e M. Rago, Milano-Firenze, Parenti, 1960, voll. I-II.
RUSI, M., *Nota introduttiva* a *Il «ricordo arrugginoso»*, CRT.2, pp. 9-26.
SCAMPINI, E., *Relazioni fra i due scrittori (Fogazzaro e D'Annunzio)*, «Palaestra», luglio-dicembre 1968, pp. 309-315.
SCANDELLARI, A., *Leggende di Venezia*, Venezia, Helvetia, 1984.
SCOTT, D., *Pictorialist Poetics. Poetry and the Visual Arts in Nineteenth-Century France,* Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
SILVESTRI, G., *I restauri di San Zeno a Verona*, «L'Ambrosiano», 10 novembre 1931.
—, *San Zeno e il trittico del Mantegna*, «L'Illustrazione Italiana», LVIII (1931), 48 – X, pp. 788-789.
SIMONI, R., *L'Origine e il significato della Fedra dannunziana. Una conversazione col Poeta*, «Corriere della Sera», 9 aprile 1909.

SORGE, P., *Aleksander Skrjabin e il «Notturno»*, in *D'Annunzio notturno*, AT., pp. 239-241.
SPINAZZOLA, V., *Nella Grecia di Omero*, FP.2.
STOCCHIERO, S., *Vicenza e D'Annunzio*, Vicenza, Officina Tipografica Vicentina, 1939.
THOVEZ, E., *L'arco d'Ulisse. Prose di combattimento*, Napoli, Ricciardi, 1921.
TORTORETO W., *D'Annunzio e la musica fra Italia ed Europa: Monteverdi e Wagner*, in *D'Annunzio europeo*, AT., pp. 363-388.
TOSI, G., *D'Annunzio en Grèce.* Laus Vitae *et la croisière de 1895 d'après des documents inédits*, Paris, Calmann-Lévy, 1947.
—, *D'Annunzio visto da Romain Rolland*, «Il Ponte», XIX (1963), 3 e 4, pp. 339-362 e 505-521.
—, *Une source inédite du «Fuoco»: Romain Rolland*, in «Rivista di Letterature moderne e comparate», XX (1967), 2, pp. 133-141.
—, *D'Annunzio et le symbolisme français*, in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, AT., pp. 223-282.
—, *D'Annunzio, Taine et Paul de Saint-Victor*, in «Studi francesi», XII (1968), 34, pp. 18-38.
—, *Quelques sources de l'érotisme d'Andrea Sperelli*, «Quaderni del Vittoriale», 9, maggio-giugno 1978, pp. 4-16.
—, *Incontri di d'Annunzio con la cultura francese (1879-1894)*, «Quaderni del Vittoriale», 26, marzo-aprile 1981, pp. 5-63.
TOSO FEI, A., *Misteri della laguna e racconti di streghe. Guida ai luoghi arcani tra le isole di Venezia*, Fotografia di Manfredi Bellati, Treviso, Elzeviro, 2005.
TRAINA, A., *I fratelli nemici. Allusioni antidannunziane nel Pascoli*, in *D'Annunzio e il classicismo*, AT., pp. 229-240.
TREVISANI, P., *A colloquio con l'editore Mondadori*, «La Gazzetta del Mezzogiorno», Bari, 17 novembre 1933.
VALENTINI, V., *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele D'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 1993.
VALERI, N., *D'Annunzio davanti al fascismo. Con documenti inediti*, Firenze Le Monnier, 1963.
VANNUCCI, P., *Pascoli e gli scolopi...*, CRT.2.
VARAGNOLO, D., *D'Annunzio e la Biennale*, «Ateneo Veneto», A. CXXX (1939), voll. 125-126, fasc. 3, pp. 137-161.
VENANZIO, O., *Gabriele d'Annunzio interprete delle arti figurative del suo tempo*, Milano, La rete, 1958.
VENTURI, G., *Il tempo, gli eroi, il giardino abbandonato nel «Fuoco» di Gabriele d'Annunzio*, in *D'Annunzio e Venezia*, AT., pp. 171-185.

VESCOVO, P. , *“Dalle lagune alla città di Padova”. La Brenta: letteratura di transito e di soggiorno*, in *Immagini della Brenta. Ville venete e scene di vita sulla Riviera nel ‘700 veneziano*, Milano, Electa, 1996, pp. 21-38.
VICINELLI, A., *Tra Pascoli e D’Annunzio*, CRT.2, pp. 383-419.
VITALI, A., *La moda a Venezia attraverso i secoli. Lessico Ragionato*, Prefazione di Doretta Davanzo Poli, Venezia, Filippi, 1992.
ZANETTI, G., *Estetismo e modernità. Saggio su Angelo Conti*, Bologna, Il Mulino, 1996.
ZORZANELLO, G., *Ancora su D’Annunzio e Molmenti. Note su Maurice Barrès, Thomas Mann e il colera a Venezia nel 1911*, «Ateneo Veneto», A. CLXXXIII (1996), vol. 34, pp. 175-198.
—, *D’Annunzio e Molmenti (con lettere inedite G. d’Annunzio, P. Molmenti, E. Scarfoglio, E. Duse, F. P. Michetti)*, CRT.2.
—, *Gabriele d'Annunzio e La Biblioteca Marciana,* in «Quaderni del Vittoriale», 37, gennaio-febbraio 1983, pp. 11-26.
—, *Il Vate nella Città «anadiomène»*, «Il Gazzettino» (Venezia), 16 maggio 1982.
—, *Sulle fonti del «Fuoco». A proposito di un recente commento dannunziano*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», A. CVII (1990), vol. CLXVII, pp. 590-596.
ZORZI, M., *La Libreria di San Marco. Libri, lettori, società nella Venezia dei Dogi*, Milano, Mondadori, 1987.